

فصول

مجلة النقد الأدبي

قضايا الإبداع

مركز تحقيق الكويت

(المجلد الثاني)

تصدر كل ثلاثة أشهر

المجلد العاشر • العددان الثالث والرابع • يناير ١٩٩٢

٣
٤

فصول

مجلة النقد الأدبي

تصدر عن : الهيئة المصرية العامة للكتاب
رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

مستشار التحرير

رئيس التحرير

عزالدين إسماعيل

زك نجيب محمود

سهير القلمماوى

شوقي ضيف

عبد القادر القط

مجدي وهبة

مصطفى سويلم

نجيب محفوظ

يحيى حقي

مدير التحرير

اعتدال عثمان

المشرف الفني

سعيد المسيري

السكرتارية الفنية

عصام نبيل

وليد مسنير

محمد غيث

أحمد مجاهد

أمسال صلاح



مركز تحقيق علوم إسلامي

الاشتراكات من الخارج
عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للولايات المتحدة - ٢٤ دولاراً للبرقيات -
مضارباتها
مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٥ دولارات) (أمريكا
ولمعدية - ١٥ دولاراً)
ترسل الاشتراكات عن العنوان التالي :

● مجلة فصول

الهيئة المصرية العامة للكتاب

شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج ١٠ - خ .
تليفون المجلة ٧٧٤٠٠٠ - ٧٧٤١٠٩ - ٧٧٤٢٢٨ - ٧٦٨١٣١
الإعلانات تنقل عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المصنفين

● الاستمارات في البلاد العربية

الكويت دينار واحد - الخليج العربي ٢٠ ريالاً قطرياً - البحرين
٢٠٠٠ فلس - العراق دينار ربع - سوريا ٢٢ ليرة - لبنان ٢٠٠٠
ليرة - الأردن ١٦٠٠ فلس - السعودية ٣٠ ريالاً - السودان ١٠٠
ليرة - تونس ٤٠٠٠ ملجم - الجزائر ٢١ ديناراً - المغرب ٦٠
درهماً - اليمن ٤٨ ريالاً - ليبيا دينار ربع - الإمارات ٢٠ درهم -
سلطنة عمان ٢٠٠٠ بيرة - غزة ٢٠٠ سنت -

● الاستمارات في البلاد الأجنبية :

لندن ١٠٠ بنس - نيويورك ١٥٠٠ سنت -

الاشتراكات :

الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ٥٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ١٠٠
قرش ترسل الاشتراكات بموافقة بريدية حكومية

4	رئيس التحرير	● أما قبل
6	التحرير	● هذه المدة
		— جندى ودية :
10	لريت حكاية	العالم الكبير والمفكر العظيم
11	حمود أمين العالم	— قضية الإبداع وألقائها المعرفية
18	عبد الظفار مكناري	— الأزمة أم الإبداع
37	صلاح قصبر	— التطور لجها الإبداع الفني
40	يحيى الرخاوي	— طاقة المدون وحركة الإبداع
67	نية إبراهيم	— خصوصيات الإبداع الشعبي
		— دور المعرفة الثقافية
83	محمد مفتاح	في الإبداع والتحليل
	د. شكلاوي	— عن الشعر واللغة غير العقلانية
88	ترجمة : مكارم المصري	
98	وفاة محمد إبراهيم	— توسيع الخلق في إبداع فنان
		— الاختراع والإبداع
111	مصطفى جبر	في كتاب «الصيغة»
		● الواقع الأدبي
		● تجربة نقدية
		— المرأة المعوية في مسرحية « البحر »
120	محمد عبد الحليم	لأنس داود
		● عروض كتب
		— التطور الموسمي تاريخية حركة الإبداع
	تأليف : مدحت الجليل	قراءة في كتاب «تصنيف المتن»
141	عروض : عبد العزيز موالى	— دراسات في الشعرية
	تأليف : مجموعة من الأساتذة الجامعيين	الشأن المؤجج
148	عروض : محمد الناصر المجهس	● تحقيق
		— الرواية الصحفية المتفرقة لمعلقة
166	فهد بن حمار المصطفى	عمرو بن كلثوم
		● رسائل جامعية
		— مفهوم الواقعية في أدب
		حمود البندوي القصص
190	عبد الشافي مصطفى	عروض مصطفى
		● وثائق
	تأليف : فؤاد هادي	— بد الشهاب : آراء حول الاستمارة
190	ترجمة : سعاد النافع	
	تأليف : د. م. إيلوت	— جنود الشعر وجنود النقد
229	ترجمة : ماهر شوقي فريد	
		— الأقب المذاب وبداية الأدب
	تأليف : نجيب الحداد	الكتاب
240	تأليف : مدحت الجليل	
261	التحرير	● كتابات المجلد العاشر
3	ترجمة : ماهر شوقي فريد	● This Issue

قضايا الإبداع

(الجزء الثاني)

تحقيق

الرواية الصحيحة المفترضة

لمعلقة عمرو بن كلثوم

فضل بن عمار العماري

١ - طرح النظرية :

يسلك هذا البحث في منهجه مسلکا يحاول - إلى حد بعيد - أن يطرح جانب الانطباع والنقود الشخصي في تقييم العمل الأدبي . ومن ثم فإن عليه أن يقدم حل عمل أكثر جدية وعملية .

ولما كانت الروايات قد تعددت في معلقة الشاعر الجاهل عمرو بن كلثوم (قد تعددت روايات عدد من أبياتها) ، فقد وجد هذا المبحر أنه لا بد من استقراء منهجي ليرجح بين الروايات المتعددة ، مستخدما الطريقة الإحصائية ، الأمر الذي يؤدي في النهاية إلى ما هو أقرب من الرواية المفترضة لمعلقة عمرو بن كلثوم . من أجل ذلك فقد مضى البحث يحمي الحركات التي وردت في القصيدة ، سواء الطويلة منها أو القصيرة ، كما أحصى التثنية والتثنية والإيقاع بعامة ، ولم يغفل أن يحمي الحروف المسطرة ، وتلكم قليلة الاستعمال ، كما أحصى أدوات النداء والشرط والجزم والتوكيد ... إلخ .

كل ذلك يعمد إليه البحث في استقراء علمي مدروس .

١ - ١

منهج البحث

كثيرا ما كانت الأبحاث النقدية في هذا المجال تعتمد على النقود والانطباعة . ولذا تخضع بعض من الأحكام التي يطرحها الناقد للرأي الشخصي للمتلقى نفسه ، وتصبح عملية الإقناع عبثية

الجانب ، حل نحو يتولد عنه جدال حول نقطة ما قد لا تؤدي إلى نتيجة مثمرة . وقد انجذبت الأبحاث المعاصرة إلى استخدام الحاسب الآلي لإثبات حقيقة ما مفترضة أو واقعة . والحق نقول إنه قد صعب على الباحث بل كان محالا لديه أن يبرمج معلقة عمرو بن كلثوم ، وأن يرصد حركاتها المختلفة في جهاز الحاسب الآلي ، ومن ثم فقد لجأ إلى العد اليدوي . ولاشك أن العمليتين مضطرتان وضالتان ، واحتمال اختلاف النسب حتى في الحاسب الآلي واردة ، لأن القصيدة العربية متعددة الروايات جميعها سيتطلب وقتا أطول . ولكن العمل العلمي لا يرضى إلا بما هو علمي ملموس ، مهما كانت العراقيل والصعاب . ونتيجة لعدم استخدام الحاسب الآلي في هذا المقام ، فإن العد اليدوي يصبح مرهوبا فيه ويهدأ مؤقنا ، ورغم أن نسبة حجم اختلاف النسبة والتعرض للسهر قد تكون أكبر مما هي عليه في الحاسب الآلي . والبحث إذ يطرح نتائج العد اليدوي ، يأمل أن تفتح هذه الدراسة بابا للمستفيدين بالدراسات النقدية وبالتحقيق ، فهوخذ الحاسب الآلي في الحسبان ، وتستثمر طرق المعالجة في ميادين علم اللغة والإحصاء ، من أجل الخروج بتصووص تتجنب كثيرا من الخلط والتشويه اللذين تعرضت لها القصيدة العربية في مسارها الطويل ، بل قد تخرج هذه المعالجة إلى ميادين أرحب ، تقارن بين الروايات ، وتوازن بين المعطيات ، فتطرح حلولاً أكثر موضوعية ، وأقرب إلى روح النص الذي عبر فيه مبدعه عن نفسه ، لا في الشعر لحسب ، بل في النثر أيضا . ولا بد أن تؤكد هاهنا أن الدراسة في مظهرها الآن لا تغلو كبرها بحثا أوليا . وكما سيكون الأمر محتملا لو قست دراسات مشابهة أخرى تقارن بين النصوص الجاهلية ، وتستفريء النتائج استقراء كاملا .

٦٤	الضمة الطويلة : منخفضة
٤٠	الباء الساكنة في مثل « بين » ، منخفضة
١٦	الواو الساكنة في مثل « قوم »
٥	الفتحمة الطويلة في مثل « راجعت »

التنوين في آخر الكلمة :

٤٦	الفتحة
٤١	الكسرة
١١	الضمة

التضمين :

٧٦	الفتحة
٢١	الكسرة
١١	الضمة

إحصاء الحروف التي وردت في القصيدة

مسيطرة غالبية :

١٧٧	الياء
١٧٧	النون
١٥٧	الراء
١٠٢	الباء
٩٦	الواو
٩٠	الذال
٧٥	السين

غالبية :

٦٢	الحاء
٥٩	الثاء
٥٧	الذال
٥١	السين
٣٧	الميم
٣٢	القاف
٣١	الكاف

منخفضة جدا :

الزاي ، الثاء ، الحاء ، الذال ، الغين ، الصاد ، الطاء ،
الفاء ، اضاء ،
الفكرار : سينعطي هنا مثالا على التكرار عند الشاعر بحيث يتبين لنا
ميله نحو بعض الأدوات دون غيرها .

وستشير جوانب مهمة في شعر ما قبل الإسلام ، لعل أبرزها - من الناحية الأسلوبية - اختلاف أنواع الرواية ، فمن ناحية لم يدهشنا . تعدد الروايات واتساعها داخل كل بيت ، ومن ناحية أخرى لم يكون « من المحال معرفة منشئها » ، مهما كان الزعم بأنه « ما من شيء يميز لنا تأكيد أن هذه الفروق الجزئية ليست قديمة ، ولا تصعد إلى ظهور الأثر نفسه » (١) . وكذلك مهما كان الزعم الآخر : « بأننا لم نعد نتطلع إلى أن هذا البيت أو ذلك يعود إلى شاعر ما قاله في لحظة ما » (٢) .

إن مجابهة هذه المراحل لن تكون إلا من طريق دراسة القصيدة دراسة متأنية عميقة ، تتطلع إلى الوصول إلى حقيقة ما ، لا من طريق الفرضيات والتمحلات التي تنطلق من مواقف متبناة مسبقا ، ولكن من طريق التحليل والدراسة وإخضاع النقاش لعملية نقدية صرف . ولعل هذا الموقف سيوجب عن الخلاصة التي توصل إليها بعض الباحثين من أن « تعددية أنواع الرواية واختلافها ، وحسبها تثبتت العبارات والعناصر الصياغية في الغالبية العظمى من قصائد الشعر الجاهل ، ستؤدي إلى زعزعة ثقتنا في إيجاد مؤلف لرواية أصلية » (٣) .

وإذا ما تحقق صدق بعض النتائج التي سيثيرها البحث ، فإن رأي أصحاب الرواية الشفوية كما يتبين أهله ، سوف يحتاج إلى نظر ، وسيثبت لدينا أنها كانت أكثر ذاتية ، وأنها جازت الموضوعية ، حل الرغيم من تظاهرها بمكس ذلك .

ومن ثم فإن هذه الدراسة إذ تمثل ذلك الاتجاه في إقامة النص الجاهل ونقده ، لتؤكد أيضا أن القيمة الصوتية في هذا الشعر تأت فوق كل غاية فنية ، وذلك أن الجاهل يوحى بالمعنى ويفرضه على أذن السامع عن طريق النغمة الصوتية المناسبة . وليس أدل على ذلك من أن القراءة الصائنة للشعر الجاهل تسلب أكبر مزاياه الفنية . وما يتصل بالقيمة الصوتية الجناس ، والتضاد ، والتوازن في بناء البيت . ومن ثم فإن الباحث عندما يقيم نقده وتحليله للشعر الجاهل على الدراسة الصوتية يكون بذلك قد وضع يده على المنيح المناسب الذي يتفق وطبيعة هذا الشعر .

وقد قام البحث بإحصاءات مختلفة رغبة في تحقيق غرضه ، نوجزها في البيانات الآتية :

(١) إحصاء الحركات التي وردت في القصيدة :

الحركات :	عدد مرات ورودها في القصيدة :
أ - القصيرة :	
الفتحة : مسيطرة غالبية	٧٩٨
الكسرة : مرتفعة	٣١٥
الضمة : مرتفعة	٢٤٠

ب - الطويلة :

الكسرة الطويلة في مثل « نعيم » .	١٢٠
----------------------------------	-----

والتنوين في آخر الكلمة : الفتحة ٢ ، الكسرة ٤ ، الضمة ٥ .
والضميم : الفتح ٥ ، الكسر ١ ، الضم ١ .
والحروف : أ ٨ ، ب ٥ ، ت ٧ ، ث ١ ، ج ١ ، ح ١ ، خ ١ ،
د ٥ ، ذ ٥ ، س ١ ، ش ١ ، ص ٣ ، ض ١ ، ط ٥ ، ظ ٥ ،
ع ٤ ، غ ٥ ، ف ٢ ، ق ٢ ، ك ٣ ، ل ١٢ ، م ٩ ، ن ١٦ ، هـ ٥ ،
و ٨ ، ي ٨ .

والأدوات : النداء : الهزة ١ ، التشبيه : الكاف ١ ، الجزم ،
لا النافية ١ والأفعال : الماضي ٤ المضارع ٥ الأمر ١٠ .
والأسماء : ٨ ، ويضاف إليها كل ما لا يدل على فعل المشتقات ،
مثل الحال المفردة ، والصفات المفردة ، وهي هنا ٤ المجموع ١٢ .
والضمائر : نا ٧ ، ك ١ ، من ١ ، هم ١ ، ها ١ .
والإففاع :

مقطع قصير : الفتحة ٢١ ، الكسرة ٥ ، الضمة ٢ .
مقطع طويل : الألف ١٨ ، الياء ٥ ، الواو ١ .
المقطع المغلق في مثل (ت الـ) في « وأعرضت اليامة » و (أشد)
في « أسياح » .

٢ - مدخل عام :

(أ) عمرو ومعلته : معلقة عمرو بن كلثوم (سنة المعلقة)
السيح أو البشرا ، وهي ذات شهرة واسعة في قبيلة البشاعر نفسها ،
حتى حفظها كل واحد منهم عن ظهر قلب ، ذكر الذي عرضهم
لسخرية الآخرين حين قال بعضهم :

أبى ببي بضم ب من ثل ثجبرنة
فسمينة فافنا فنرو بيم ثلثوم^(١)

وقد احتفظ النقد القديم بتقدير عمرو ولسمعة ، نرى هذا
التقدير في الشهادات التي تبناها القصيدة ، أو في المكانة الشعرية التي
أنزلها صاحبها . لهذا الفرزدق قد أطلق باب الشعر بعمرو بن كلثوم
حين قال : « إن الشعر كان جملاً بازلاً عظيماً فأخذ امرؤ القيس رأسه
وعمر بن كلثوم سنامه »^(٢) . وبالعكس الكمية الشاعر فقله أفضل
شاعر حل الإطلاق حين قال : « عمرو بن كلثوم أشعر
الناس »^(٣) . أما عيسى بن عمر فقد عد المعلقة أجود السبع فقال :
« إن واحده لأجود من سبعهم » ، بل اندفع قائلاً : « لو وضعت
أشعار العرب في كفة وقصيدة عمرو بن كلثوم في كفة لمالبت
بأكبرها »^(٤) . وقد ضمه أبو عبيدة إلى جانب الحارث بن حلزة
وسويد بن أبي كاهل^(٥) ، كما أفرط في تقديره فقال عنه : « أشعر
العرب واحدة طويلة جمعت جودة مع طول »^(٦) . وقد وضعه ابن
سلام في الطبقة السادسة من طبقاته^(٧) . أما المرزبان فقال من
المعلقة : « إحدى مفاخر العرب »^(٨) .

النداء : (يا - ٣ ، الهزة - ١ ، منادى دون
أداة - ١)
ألا الاستفاحية :
أدوات التشبيه : (كان - ٥ ، الكاف ٣ ،
مثل ٣)
أدوات الشرط : (إذا - ١٩ ، إذا ما - ٧ ،
مى - ١ ، إن - ١)
أدوات الجزم : (لم - ٢ ، لما ٣ ،
لا النافية - ٢)
التوكيد : (كل - ١ ، نون التوكيد - ٢)
أدوات النصب : (أن - ٦ ، حتى - ١)

الاستفهام : (أى ٢ ، هل - ٢ ، متى - ٢ ، الهزة - ١ ، كيف - ١ ،
ماذا - ١)

أما مقارنة الأسماء بالأفعال فقد تبين أن ٧٠٪ من ألفاظ
القصيدة تتحاز إلى جانب الأسماء .

الإيقاع :

مقطع ذو حركة قصيرة (الفتحة)	٣٧٥
مقطع قصير (الكسرة) :	١٥٩
مقطع قصير (الضمة) :	١٢١
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف المد) :	٦٩٢
المقطع ذو الحركة الطويلة (ألف واد المد) :	١٣٧
المقطع ذو الحركة الطويلة (ياء المد) :	١٣٤

والأبيات التالية تبين الطريقة المتبعة في التحليل ، التي يمكن أن
يقوم القارئ عليها :

وأعرضت اليامة وأفسخرت
فأبى ببي بضم ب فاضلت
أبى ببي فلا تميل قلينا
وأفهمنا ففجرك اليامة
بأنا نمرود الرأيات بها
وأفسخرت ففجرك ففجرك
وأفهمنا لنا وفهم ففجرك
ففهمنا ففهمنا ففهمنا

فالحركات القصيرة : الفتحة ٣٣ ، الكسرة ١٢ ، الضمة ٦ .
والحركات الطويلة : الألف ١٧ ، الياء ٧ .

إن اختلاف الروايات ، ابتداء من ابن النحاس فالقرشي فابن الأنباري فالزوزني فالتبريزي ، جعل تحديد رواية معينة للمعلقة أمراً صعباً ، ونحن نقول قائل : إن رواية ماستمداً من هذه أو تلك^(١٢) ، فإن هذه الدراسة ستنتظر إلى الروايات جميعاً بمنظار واحد ، حتى تؤدي النتائج — بعد ذلك — إلى صورة تقريبية لأصل معين للمعلقة .

ويبدو أن دراسة السيدة بيتسون والاطراد البنيوي في الشعر^(١٣) ، التي لم تدرس عمرو بن كلثوم ، تقدم إضاءات قوية في طريقة تحليل الشعر ، بما يعين في حل معضلة الشعر القديم ، ولا سيما المعلقة . وبالمثل فإن دراسة أبو ذؤيب عن امرئ القيس ونبيد^(١٤) تدهم الاتجاه نحو محاولة إيجاد وحدة عضوية للمعلقين . وإلى جانب ذلك فإن تحليلات زوغلر لمعلقة امرئ القيس ، واعتناقه حل البرجة في جهاز الحاسب الآلي ، تكشف عن طريقة جيدة في معالجة القوالب الصياغية^(١٥) .

وهذه الدراسة تقوم على التحليل الصياغي البنيوي ، وهي مستغنية شيئاً من علم الصوتيات ومنهج في تعرف لغة الشاعر وطريقة تركيبه للشعر ، فهي دراسة نصية ثوبقية .

ب- مناسبة القصيدة :

جاء في الشعر والشعراء لابن قتيبة^(١٦) أن عمرو بن هند قال ذات يوم لثمنائه : هل تعلمون أن أحداً من العرب تألف أمه من خلفة أمي ؟ فقالوا : نعم ، عمرو بن كلثوم ، قال : ولم ذلك ؟ قالوا : لأن أباهم مهلهل بن ربيعة ، وعصها كليب والي أمز العرب ، ويحملها كلثوم بن مالك بن حناب أفرس العرب . وأبها عمرو بن كلثوم سيد من هومته . فأرسل عمرو بن هند إلى عمرو بن كلثوم يستزيه ويسأله أن يزيه أمه أمه ، فأقبل عمرو بن كلثوم من الجزيرة إلى الحيرة في جماعة من تغلب ، وأقبلت ليل بنت مهلهل في ظعن من بني تغلب ، وأمر عمرو بن هند برواله فحضر بها بين الحيرة والفرات ، وأرسل إلى وجهه فحضرها ، وأتاه عمرو بن كلثوم في وجهه بني تغلب ، فدخل عمرو بن كلثوم حل عمرو بن هند في رواه ، ودخلت ليل بنت مهلهل أم عمرو بن كلثوم حل هند في قبة في جانب الرواق

وقد كان أمر عمرو بن هند أمه أن تُنحى الخدم إذا دعا بالطرف ، وتستخدم ليل ، فدعا عمرو بن هند بمائنة فنصبها ، فأكفوا ، ثم دعا بالطرف فقالت هند : يا ليل ناوليني ذلك الطبق ! فقالت ليل : لثمن صاحبة الحاجة إلى حاجتها ، فأعدت عليها وألحت ، فصاحت ليل : وإذلاء ! بالتغلب ! فسمعها عمرو بن كلثوم فثار الدم في وجهه ، ونظر إلى عمرو بن هند ، لعرف الشر في وجهه ، فقام إلى سيف لعمرو بن هند معلق بالرواق وليس هناك سيف غيره ، فحضر به رأس عمرو بن هند حتى قتله ، ونادى في بني تغلب ، فأنهبوا جميع ما في الرواق ، وسافوا نجايبه ، وساروا نحو الجزيرة^(١٧) .

ويبدو هذا التعليل غير مقنع ، لأن ملكاً جباراً مثل عمرو بن هند يقتل في الحلاء ، ويذهب شهابه رجالاً قبيلة مشهورون بالفتك والعدوان ، وهو يصغر لهم شراً لم يأخذ احتياظه لرد أي هجوم مرتقب ، ولا يفلح عن نفسه الأذى . لقد كان من المتوقع أن يعد للأمر حذره ، وأن يستعد لما يجبه المستقبل ، وهو واقع لا يتناقص مع شخصية عمرو بن هند . وربما فلع إلى مثل ذلك قول عمرو بن كلثوم كما روى ابن قتيبة نفسه :

يَا لَيْلُ نَيْسَبِيٍّ عَسْرُو بَيْنَ هِنْدٍ
تُجْبِغُ بَيْنَا الْوَقْصَةَ وَتَرْقُرِبُنَا
نَهْنَقُنَا وَأَوْجِدُنَا وَوَقْدُنَا
مَقَى كُنَّا لَأَمِّكَ مُقْفِيْنَا

لقوله : لأمك يعني أمه ليل . وإذا نظرنا إلى الواقعة من ناحية أخرى فإن (لأمك) هذه تعني مجازاً المفضوع والذلة بشكل علم ، غير مرتبطة بأمرأة معينة ، ولذلك نستبعد أن تكون رواية الحادثة صحيحة .

ولعل بما يرجع علم قبول رأي ابن قتيبة أن المزياني يجعل سبب الحادثة مشادة كلامية بين عمرو بن كلثوم وعمرو بن هند ، ثم تدخل الحارث بن حلزة ، وميل عمرو بن هند للأخير^(١٨) ، ولم يذكر شيئاً مما رواه ابن قتيبة .

أما وجهة النظر التي قال بها صاحب «المناقب المزيدي» ، وفلك أن ابن كلثوم لا يمكن أن يقول الجزء التهديني في حضرة ابن هند^(١٩) ، فيبدو غير صحيح ، فالمعلقة — باستثناء مطلع الحمر والنسب — تحمل بعيداً وبعيداً جد جادين :

نَهْنَقُنَا وَأَوْجِدُنَا وَوَقْدُنَا
مَقَى كُنَّا لَأَمِّكَ مُقْفِيْنَا

وهذا يعني أنه لم يقتل هذا المقطع بعد قتله عمراً بل قاله وعمرو حياً . وليس في المعلقة كلها إشارة إلى أنه قتله حقاً . وإذا لاحظنا كاف الخطاب والنداء فإن المقصود بها عمرو ، في مثل قوله :

لَإِنْ لَسْنَا بِأَعْسُو أَهْبَتْ
قَلَّ الْأَعْدَاءُ لَبْلَكِ أَنْ يَلْبَسَا

وقاء المخاطب في مثل قوله :

وَعَلَّ حُنُوتٌ لِي جُحْمٍ بَيْنَ بَحْرِ
بَنَفْصَرٍ لِي حُطُوبٍ الْأُولَيْنَا

أو في هذا الجمع بين الفاعل المخاطب «أنت» والمفعول به «كاف الخطاب» ، بالإضافة إلى النداء في مطلع البيت :

يَا هِنْدُ لَوْلَا نَفْسِي خَلَّتَا
وَأَتَهَلَّتَا تُغْبِرُكَ الْهَبِينَا

بدأ لنا أن عمرو بن كلثوم كان يواجه عمرو بن هند وجهاً لوجه ، ويوجه إليه التوقيع والولم ، دون مبالاة أو خوف . لقد وقف وسط الملا يعلن نصيبه - لأن عمرو بن هند اتخذ الموقف المائل في قوله :

سَأَلْتُ نَصِيبِي عَمْرُو بْنُ هِنْدٍ
فَطَبِخَ بَيْنَنَا التُّوفَةَ وَتَزَقَّرَ بَيْنَنَا

لقد وقف عمرو بن هند موقفاً مناصراً لحضورهم الألداء ، بكر ، حل نحو أكل حلقة عمرو بن كلثوم فواجههم بقوله :
لَا تَقْلُوبُوا بَيْنَنَا وَبَيْنَكُمْ
فَتَنْتَقِبَ بِكُونٍ قَتَرَكِينَا

وليس شريفاً أن يلف زعيم قبيلة تغلب هذا الموقف الجسور (قبيلة تغلب هي التي قبل عنها : « أو أبطاً الإسلام لأكلت تغلب النفس » (١٩)) فهو يمثل ألبنة التي يمتز باستقلالها وحريتها ، كما في قوله :

سَقَى نَصِيبِي لَرِيئَتُنَا بِخَبِيرٍ
لِنُجِدَ التَّحِيلَ أَوْ لِنُجِصِرَ الْقَسِيرَتَا

وهكذا كان موقفهم الحق من عمرو بن هند ، لقد سلك منه على يد تغلب .

ونخلص من كل ذلك إلى أن القصيدة لبثت بحضرة عمرو بن هند ، ويرجح أن الشاعر قد ارتحلها ارتحالاً كما يتفق على ذلك أغلب الرواة ، وكما يبرهن بذلك اللغز المتفسي في القصيدة كلها . أما كيف قتل عمرو بن كلثوم عمرو بن هند ، فيبدو أن عمرو بن كلثوم هو الذي خطط للانتقام من عمرو بن هند ، وليس الأمر كما قيل من أن عمرو بن هند هو الذي طلب من أمه أن تذل ليل أم عمرو بن كلثوم . لقد أضمر عمرو بن كلثوم شراً لعمرو بن هند (٢٠) ، ولابد أن عمرو ابن هند كان في إحدى رحلاته خارج قصره ومملكته في الحيرة ، ولم يتصلد للأمر حذره ، فهجمت عليه تغلب وقطعه ، وانتهت رواية . ولو كان عمرو بن هند يريد الغدر بعمرو بن كلثوم لاختلص للأمر حيطه ، وجاءه بجنوده وأهوانه ، وأحكم تنبيهه بحيث يتطمع منه دون أن يعرض نفسه للأذى . ولهذا فلتحتم تسامله ، كما تسامل صاحب المناقب المزينية في سطره واضحة فقال :

« أظلم يكن لهذا الملك من مواليه وحلمه وجلسائه وجنده وخدمه المحيطين به ، المحذوقين بسراجه ، من يطلع عنه وجلاً واحداً ، ويكف يده ، أو يعالجه حين قطعه فيقطعه به ، أو يمنع الفرسان الذين معه من الهيب والسبي بعد القتل » (٢١) .

ومن ناحية أخرى فإن قول صاحب المناقب المزينية :

« قال بعض الرواة : إن هذه الأبيات وأمثالها مما فيه غمزة وطمع على عمرو بن هند أخفاها عمرو بن كلثوم في القصيدة بعد

قطعه إياه ، وأنه كان أنشد القصيدة في حال حياته ومملكه ، وهي مقصورة على الاختصار لا غير ، حتى انتهى إلى قوله :

لَحْنُنَا الْآثِمِينَ وَإِذَا التَّقِينَا
وَكَلْنَا الْآثِمِينَ بَنُو أَهْبِنَا
فَضَلُّوا ضَوْلَهُ بَيْنَهُمْ نَطِيبُهُمْ
وَضَلُّوا ضَوْلَهُ بَيْنَهُمْ نَطِيبُهُمْ
فَأَبْرَأَ بِالسُّبُوبِ وَالْثُبَانَا
وَأَبْرَأَ بِالسُّبُوبِ وَالْثُبَانَا

فقال له : مازلت منصفاً في شعرك حتى استأثرت حل بني أهلك باليمن دون الشمال ، ويأسر الملوك دون السبايا والذهب ، ولعل الصحيح ما قالوا في هذا الوجه (٢٢) . وفي تقديرى أن هذا القول غير صحيح ، لأن أبيات الغمز والطنن ظاهر أنها موجهة إلى عمرو ابن هند في حال حياته ومملكه كما مر ، كما أنه من الواضح جداً أن الرجل الذي نجرأ على توجيه التوقيع والولم إلى عمرو بن حضرة ، هو الرجل الذي كان قادراً على أن يلف ويفخر أمام الملك في الجزء الفخري من القصيدة قائلاً :

يَا نَا أَلَكْ سَمَ الْبَنَ خُفْنَا
أَهْبِنَا أَنْ نُجِرَ اثْنَتَيْنَا
لَنَا الثُّبَا وَتَمَنُ الْخُصَى عَكْنَا
وَنُطْفَرُ جَوْنُ نَكَلَشَ قَابِرِنَا

فالجزء الفخري ليس أقل حدة من جزء الغمز والطنن ، إنه هو عين التهديد والوعيد بشن حرب شاملة على الملك وأنصاره البكرين :

تَلَاكَ الْبَرَّ عَقَى خُفْنَا عَنَا
وَنُخْنُ الْبُخْرَ تَلَاكَ نَطِيبِنَا

ويتحده لنا بذلك أن المعلقة كتلة واحدة ونفس واحدة ، وذات موقف واحد لا تردد فيه ولا مهادة . إنه إعلان كلمة يراها صاحبها حقاً ، ويدافع عنها من موقف القوة والإصرار .

(ج) ملاحظات حول ترتيب أبيات القصيدة :

إنه لن يهـ طبعي أن يختلف هذه أبيات القصيدة من رواية إلى أخرى ، نظراً لأن شعر ما قبل الإسلام قد انتقل إلينا بواسطة الذاكرة . ولكن التشابه القريب في الروايات يدل على أن أصلاً ما كان موجوداً . ولقد حدث أن تفتت أو تأخرت أو حدثت بعض الأبيات . كذلك فإن الشاعر قد قل القصيدة في عملية نظم واحدة ، إلا أن الجمهور المستمع أو جمهور الرواة هم الذين أحدثوا فيها ذلك التغيير . ويبدو من قراءة مختلف روايات القصيدة أن

من واقع القصيدة نفسها . ومن ثم فإن هذه الدراسة حين نحاول هذا الأمر ، فهي إنما تطرح منهجاً يوظف - لأول مرة - الفكرة اللغوية في ميدان البحث العلمي المختص بالدراسات العربية القديمة . وإذا كانت دراسة أبو دهب عن معلق لبدي وامرئ القيس تتخذ المنهج البنوي فإنها دراسة ظلت في حدود المشاهدة والتقريب ، وكانت تقتل في أغلب الأحيان . أما هنا فستعتمد الدراسة على وقائع ثابتة وملحوسة ، تقرب استنتاجاتنا من المنطق العلمي الجلي ، وتباعد عن ابتسار النتائج واللاجدوى .

كذلك فإن هذه الدراسة تختلف عن دراسة النوى^(٢٦) ، فدراسة النوى شخصية عليها طابع الذاتية ، على الرغم من استفادة هذا البحث من معطيات آراء النوى . ومن هنا كان الاحتداد على ما تقوله المعلقة نفسها من داخلها ، وليست القرائات عاطفية سريعة مجلوبة من خارج النص .

وسيكون اهتمامنا كبيراً على دراسة تولدته في كتابه والحس معلقاته ، حيث جمع عدداً كبيراً من الألفاظ المختلفة لرواية أبيات القصيدة ، وذلك إلى جانب الاحتداد على مصادر أخرى متى احتجنا إلى ذلك . ونحبنا للتكرار ، فسوف نتخذ بعض الرموز للدلالة على المراجع التي ترد في صلب البحث ، وهي :

• روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها في التحليل

(ت) كتاب شرح القصائد العشر ، للبريزي .

(ن) Th. Nöldeke, Fünf Mōallaqat.

(ز) الزورن ، شرح القصائد السبع .

(ص) النحاس ، شرح القصائد السبع المشهورات .

(ب) ابن الأنباري ، شرح القصائد السبع .

(ج) القرشي ، جهرة أشعار العرب .

(ق) ابن فارس ، معجم مقاييس اللغة .

(ل) ابن منظور - اللسان .

ونأمل أخيراً أن نصل إلى الرواية التي يمكن أن تعد هي الأصل للمعلقة ، وبذلك نسهم في دفع حركة النقد القديم ، وفي تقريب فهمنا لقضاياها تظل شائكة فيه .

ويجب أن ننبه قبل الشروع في التحليل إلى أن طرحنا لفكرة أصل الرواية ليس غريباً عن مجال الدراسات العربية ، فكثيراً ما نرى القدماء يرددون في مؤلفاتهم تعبيرات مثل :

صواب إنشائه (ل : « برقع » ، « خرص » ، « ذريق »)

الرواية الصحيحة (ل : « أول » ، « ورق »)

الرواية المعروفة (ل : « عزق » ، « نجا »)

الصحيح في رواية (كذا) (ل : « نجا »)

المشهور في الرواية (ل : « ورجم »)

أحسن الروايتين (ل : « وبتدل »)

رواية ابن النحاس هي الأفضل ، كما يتضح أيضاً من الإشارات التي بدلت بها أنه اعتمد على الحسن بن كيسان (ت ٢٢٨ هـ) . ولعل التبريزي (ت سنة ٥٠٢ هـ) اعتمد على ابن النحاس أو ابن كيسان ، لأن هناك تشابهاً بين تعليقاته وتعليقات الأول . أما رواية الجمهرة لابن زيد القرشي فتصيف بعض الأبيات التي لا توجد في الروايتين السابقتين ، ولكنها على العموم تظل في الإطار العام للمعلقة . وعلى الرغم من أن رواية الزورني (ت ٤٨٦ هـ) تتفق مع الروايتين الأوليين والرواية الثالثة في بعض الوجوه ، إلا أنها تعد من أردأ الروايات ، لما فيها من التخليط . ولعله اقتضى في ذلك أثر القرشي . ومهما يكن الأمر فربما كانت القصيدة أطول مما هي عليه ، حيث نجد طبعاً جونسون تضيف أبياتاً لا توجد في جميع الروايات المتداولة لدينا . ولكن ذلك لا يسمح لنا بالاعتقاد بأن المعلقة كانت أكثر من ألف بيت^(٢٧) ، لأن طبيعة المعلقات والنظم لا تسمحان بذلك . والأرجح أنها في حدود عدد أبيات المعلقة ، أي مائة ونيفا على أقصى احتمال . وهذا ما يؤكد قول أبي عمرو بن العلاء : « غير أن الناس افتعلوا عليه أشعاراً نسبوا إليه . وإلى الآن لولا ما انتشر به في قصيدته ، وما ذكر من حروم ما قالها »^(٢٨) . وهذا يعني أن المعلقة تظل في حدود الفخر والحفاصة ، وما يتعلق بذلك من ذكر للأجاء والانتصارات . ومن المتوقع ألا يخرج كل ذلك عن الحدود التي دار فيها شعراء الجاهلية جميعاً .

وتريد الدراسة هنا أن تطرح فرضية مغايرة لكل الفرضيات التي قبلت من قبل عن الأدب الشفوي وتمدد رواياته . تلکم من أن القصيدة الشنوية ذات الطابع الإرتجالي ، كقصيدة عمرو هذه ، إنما نفا مرة واحدة ، أي أن ناطقها لم يعالجها مرات ومرات ، لم يحرف فيها بعد قولها للمرة الأولى ، وإذا أصاف إليها شاعرها شيئاً تفلل تلك الإضافة في حدود المسار الأول ، هل أن يكون الزمن الفاصل بين أمزائها يسيراً جداً . إنني أرى أن أي جزء من القصيدة يظل قالها ثابتاً في ذهن ناظمه ، ينسج على منواله ، ويخضع لإيقاعاته وسلطانها ، كما أن لدينا واقفاً غوياً يطلع إلى القول بالعدد المحدود من الأبيات كما في قصيدة عمرو هذه ، وبأنها كانت ذات رواية واحدة لا تتغير . فانتلاقاً من هذه الفرضية ، ومن النتائج التي سبحاول هذا البحث التحقق منها ، نقول : إن عمراً لم يكن باستطاعته أن ينشد القصيدة كاملة في سوق حكاظ إلا^(٢٩) وقد أصبحت مطبوعة في ذهنه ، يرددنها ويميدها محافظاً عليها ، لأنها لغته وروحه ، فلم يكن لدى الشاعر الشفوي القدرة على توليد المترادفات والتلاعب بالألفاظ ، إنه إنما يتحدث بلغة وأفكار واحدة ، تعبر عن شخصيته الفردية ، ثم شخصية الجماعة اللغوية التي يحيا بين ظهرانيها .

(٣) التحليل :

لا نجد في دراسات الشعر الجاهل دراسة قد حاولت من قبل أن تحقق أصل قصيدة جاهلية معتمدة على نمط لغوي صرف ، مستنبط

والأمر الآخر هو أننا إذ نؤكد أهمية الدراسة اللغوية البنيوية ، فإننا قد نميل إلى جوانب أخرى بلاهية ونحوية وتصيرية بل تاريخية إن أخرج الأمر لمعادلة الفكرة الرئيسية ، إذ إن الجمع بين هذه المداخلات سوف يدهم الجدل حول الموضوع وينير جوانبه .

١ - ضَبَّتِ الْكَلْبُ قَنَا أَمْ ضَرَبَ
وَكُنَ الْكَلْبُ يَجْرَاهَا الْبَيْتُ
ضَبَّتْ (ن ٢١)

تبدو الرواية الأولى أكثر تناسبا من الثانية ، لأن حرف (الدال) حرف انفجاري ، وهو حرف انفجاري مجهور ، فإذا أخذنا الحرفين التاليين للصاد في الكلمتين سنجد أن الأولى (د د) ، أما الثانية (ن بن) . ومع أن (الباء) حرف انفجاري مجهور أيضا فإن التناسق والتناسب بين (الدالين) أقوى من (الباء والنون) ، بالإضافة إلى (الصاد) الحرف المهموس المفخم . أيضا ، و (التاء) الحرف الانفجاري المهموس . تحقق جو واحد تشيع فيه القوة والفخامة . وهكذا يصبح مركز (النون) ضعيفا ويقوى مركز (الدال) . ومن ثم تصبح (صندت) هي الأصل والتحريف (ضبت) . مع ملاحظة أن الصد يحمل روح العدوان والتمرد وليس كذلك الصبن أي الصبر .

٢ - تَجَوَّزَ بِلَى الْبَانِي عَنْ قِيَاةِ
إِذَا نَالَهَا خُفَّ بَلْبَا
بِ الْبَانِي (س ٦٦٦ / ٧٧٤)

تجميع كل الروايات على (ذى) فيها هذا رواية ابن النحاس الثانية . ويرجع هذا الإجماع أن الرواية الثانية هي التي دخلها التحريف ، بل إن المعنى نفسه يدهم هذا الاتجاه ، لأننا لا نعرف خالد الخسبر في (به) ، في حين أن (ذى) واضحة لا تحتاج إلى تأويل . وطابع القصيدة الوضوح والمباشرة ، لهذا كل ذلك حل أن (ذى) هي الأصل ، و (به) تحريف لها .

٣ - لَيْسَ نَسْأَلُكَ مَلْ أَخَذْتُ صَرْمَا
يَوْشُكَ السِّنْبِ أَمْ حَسْبَ الْأَيْسَا
٢ - وَصَلَا (ب ١١٠)

(صرما) . ولعل معنى (وصلا) يتناقض مع المعنى الذي يريده الشاعر . لـ (وصلا) تعني «إقامة العلاقة» ، وهو بالطبع بعيد عن معنى القطيعة في العلاقة ، وهو ما أراده الشاعر .

٤ - تُرَبِّكَ إِذَا فُضِّلَتْ خَلَّوْ
وَقَدْ أَيْسَتْ عَيُّونَ الْخَافِضِينَ

إِذَا / وَقَدْ (س ٦٢٠)

يتبين من قراءة المعلقة أن الشاعر يبدى ميلا نحو استعمال (إذا) ، وهو ميل أقوى من استعماله لـ (وقد) في مثل قوله :

وَيُخَيِّنُ إِذَا صَنَاءُ الْحُسِّ حُرْتُ
عَلَى الْأَخْفَاضِ تَنْفُخُ مَنِ بَلْبَا
وقوله :

إِذَا نَاعَسَ بِالْإِسْنَابِ حَسْ
بِ نَاقُورِ الْفُجْبِ أَنْ يَكُونَا
وقوله :

إِذَا حَسَرَ الثُّغْلُ بِهَا افْتَارَتْ
وَوَلَّعَتْهُمْ حَقُورَانَا رُبُونَا

وأما المعنى فإنه مع (إذا) أقوى من مع (لقد) ، لأن (إذا) ههنا ظرفية زمانية ، والظرف دعوة الحال ، وقد اشتمل على (وقد) التي تحمل عليها . ثم جاء الحال في الشطر الثاني (وقد آمنت . .) . أما (لقد) هذه الثانية فلا تعدو تأكيداً وتقوية ، وتكراراً هنا يضاعف من حس التأكيد على الذات ، وهو الحس الذي ترتفع فيه (أنا الشاعر) مندرجة في (النحن) ، متضخمة تضخما كله صعوبة ودوى . وهذا الدور أمر لا تقلد (لقد) على القيام به .

٥ - بَرَأَسْنِ غَبْلُفَ أَفْسَا بِخَمْرٍ
حَبَابِ الْكَلْبِ لَمْ تَفْرَا جَبِينَا

١ - لَمْ تَحْمُولُ ٢ - تَرَبَّيْتَ الْأَجَارِغَ وَتَلْتُونَا

(س ٦٢٠ ، ٧٨٢)

تبدو الرواية الثانية متطابقة مع القصيدة التي يغلب عليها الاتجاه نحو تعميم (الفتحة) والمقطع المنفوخ - ويقال إنها نحو الكسرة ، مع أن المعنى متوافق معها ، أي : العلوية واللون الأبيض ، وهو معنى يتسجم مع معنى الشطر الثاقل وفكرة البيت جميعه . ويقال القول نفسه عن (تقرأ) و (تحمل) ، حيث تتجه المعلقة إلى تغليب (القاف) وليس (الخاء) . والبون بين الاثنين جد واسع ، فالقاف حرف طوى مفخم مهموس ، وهو من الأحرف الصعبة في النطق ، يشبه فخامة المعلقة .

وفي الرواية الرابعة يغلب الخيال والتصوير لحركة الناقلة الفتية . وفي الرواية التي تجميع على (تقرأ) ينقل الصورة كما هي دون إحمال للخيال والفن ، ويتجه نحو تقوية المعنى اللفظي في شطره الأول ، وليس في القصيدة كلها تصوير حتى كهذا ، حتى إن يوسف اليوسف يحجب من الشاعر فيقول : « نشعر وكأن عمرو بن كلثوم يصور بقرة لا امرأة » (٢٧) ، وإذن ، فإن هذه الرواية الأخيرة أقل توافقا مع بقية الروايات ومع الإطار العام الذي جاءت فيه القصيدة نفسها .

٦- وَتَنْقِلُ لَذِيحُ لَانَتْ وَكَالَتْ
وَزَاوَيْهَا تَنْقُوهُ بِمَا وَلَسْنَا
لَانَتْ / سَنَفَتْ (ن ٢١)

وتبين حركة القصيدة أن الحركة الطويلة لها الغلبة والسيادة دون المقاطع القصيرة . فـ (سمكت) هي الكلمة الوحيدة التي تزيد فيها فعلا أو اسما وقد اقترنت فيها (القاف) - (المهم) ، في حين أن القاف كثيرا ما تقترن به (اللام) و (النون) . وإن الضميمة (لانت) لا تقتصر على احتوائها على المقطع المنفرد (لا) وحده ، بل لاشتغالها كذلك على (اللام والنون) ، على نحو يؤكد القول إن الألفاظ عند الشاعر من ذوات (اللام والنون) . ثم إن (سمكت) لا تخلو من حس خيال تصويري ، أما (لانت) فهي تسير في مجرى النفس التي تنصب فيه (طالت) . فالحركة الإيقاعية للكلمتين واحدة (لا = طا / نت = لت) وهي غير حركة (سنب) ، وهي كذلك غالبة من الخيال التصويري الذي تبعته .

٧- وَتَسَارِقِي بِلَاطُ أَرْ رُخَامُ
نَرْدُ خَشَاشٍ خَلْبَهَا رَسْمَا
وتأبلي (س ٧٨٨) ، (ج ٣٩٤) بلاط / يَلْبِطُ (ز ١٢١) (ج ٣٩٤) .

لعل الشاعر وقد أعيد بفكرة «البياض» كما هو الحال في هجاء اللون ، راح يعطي تشبيها للعنف ، ولكن الشطر الثاني «يرن خشاش» يصرف الذهن إلى حركة السيفان وليس العنف ؛ وهو أمر منطقي تماما ، لأن «يرن» .. رنينا «صوت يسمع عندما تتحرك المرأة بقدميها وليس بمعناها» كما تحدث اللفظة «خشاش» صوتا يتوقع أن يصدر من حل في السيفان وليس في العنق (سائق) . ومن المؤلفات الشائع في الشعر القديم وصف حركة الحل في الساقين . وهذا عامل آخر يجعل رواية «سارقي» أقرب إلى الصحة من غيرها ، كما قال الأحمسي :

نَسْنَعُ لِيُحْمِلَ وَتَسَوَّاساً إِذَا انْحَزَلَتْ
كَمَا اسْتَقَمَّانَ بِرِيحٍ جَيْشِي رُجُلُ (٣٨)

ولا نجد رواية بديلا عن (رخام) سوى أنها أحيانا قد تسبق (بلاط) ، فتأت (رخام أو بلاط) .

ولم يرد البيت عند التبريزي ولا ابن الأنباري ، كما لم يشر إليه تولدكه في تحقيقه ، وأورده ابن النحاس في روايته الثانية للقصيدة ، في حين أنه لم يورده في روايته الأولى ، وقال (س ٧٨٧ / ٧٨٨) : البلاط : آجلس ، شبه ساليها بداريتين من جص . وقد وردت «بلنط» في الجمهرة والزوئل واللسان الذي يقول : (ل) : بلنط) ؛

«البلنط شيء يشبه الرخام ، إلا أن الرخام أهدس منه وأرعى» . وإذا علمنا أنه يجهد (الألف) وليس (الفتحة) ، وتأثير الكلمتين «رخام» و «خشاش» الصوي من أجل ذلك ، ازداد اقتناعنا بأن لفظة (بلاط) وليست (بلنط) هي الأصل . ويؤكد هذا معنى البلاط ، وهو الجص مادة البناء المعروفة في ذلك الزمان . وقد أدى الرخام المعنى الذي قال به صاحب اللسان .

ولتأكيد أن البلاط وليس البلنط هو الذي كان مستخدما ، استعماله كثيرا في الشعر ، من مثل قول أبي دواد الإهباري في الساطرون :

وَلَقَدْ كُنَّا فِي كُنَابِيبِ خَطَرٍ
وَبِلَاطُ بِلَاطُ بِالْأَجْرُونِ (٣٩)
ولد بعض ما ذهبنا إليه تأكيد الزمخشري بأن الرواية المشهورة هي : «وسارقي بلاط» (٣٠) .

٨- وَزَاوَيْهَا تَنْقُوهُ وَتَسَارِقِي
رَأَيْتُ حُمُوكَ أَمْثَلُ حُسْنِهَا
تَذَكَّرْتُ الصَّبَا (ن ٢١)

تجمل رواية محل أخرى في غالب الأحيان ، ولذا فمن الصعب إبداء اختيار لإحدهما ، ولكن يلاحظ أن الشاعر يظهر رغبة في اختيار الحرف (الجيم) بدلا من الحرف (الذال) . وحل الرخم من أن الحرف (الكاف) من الحروف الحنيكة قريبة المنخرج من القاف فإن في المأثور الشعري استعمالا مشابها ، مثل قول جرير :

وَأَجَسْتُ بِنْتُ سُلُومٍ صَبَابَةً
وَعَزَلْتُ رَنْمَ مَنَازِلِ أَهْكَابِ (٣١)

فالمد في (راجعت) أنسب في انطلاق الذكرى وهيجانها من المقطع المطلق (تذكرت) .

٩- وَتَسِيرُ نَفْسِي نَدَى تَوْبَسُوهُ
بَنَاجِرِ الْمَلِكِ يَجْبِسُ الشَّجَرِيْنَ
(س ٧٩٣) .

لقد لال لي اليقين السابق عليه :
بأننا نَسِيرُ الرَّائِدِ بِمِثْلِ
وَتَسِيرُ نَفْسِي خَرّاً نَدَى زَوْبِنَا
وَأَهْلَامِ لَنَا زَقَمٌ طَبَالِ
عَصَبْنَا الْمَلِكُ يَسِيرُ أَنْ نَبِينَا

فليم أعاد (الباء) هنا ولم يبعدها في (وليام ...) ، علما بأن (الواو) فيها هي (واو وب) .

ولو كانت (الباء) حقا هي الأولى لديه لأعادها هنا ، ولكنه لم

يفعل . وهذا يدل على أن الحرف (الواو) هو الذى له : المكانة البارزة ، كما هى الحال فى سائر المعلقة ، سواء كان حرف عطف أو واو رب (حرف جر) .

١٠ - تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاجِلَةً صَلْبَةً
مُغْلَبَةً أَجْلَبَهَا ضُفُوفًا
عَاجِلَةً / عَاجِلَةً (ن ٢٢)

نجد هذه الصورة شائعة فى الشعر القديم ، فهذا المهلهل يقول :
تَرَكْنَا الْخَيْلَ عَاجِلَةً صَلْبَةً
تَمَّانُ الْخَيْلُ تَدْخُرُ فِى خَيْبَةٍ (٣٢)

وهذا عترة يقول :
تَرَكْتُ السَّيْفَ عَاجِلَةً صَلْبَةً
كَمَا تُهْدَى إِلَى الْعُرْسِ الْهَوَالِ (٣٣)
بل هذا عمرو نفسه يقول :
تَرَكْتُ السَّيْفَ عَاجِلَةً صَلْبَةً
كَمَا ضَلَّتِ النُّسَاءُ حُلَّ ثَوَاهِ (٣٤)

إن الرواية « عاكفة » أفضل من « عاطفة » ، ثم إن « عاكفة » تعطى دلالة استدامة الحدث واستمراره مع الإحاطة بالقوة والشمول ، أما « عاطفة » فتعطى دلالة (الرجعة) ، وليس لها من نفس الاستدامة قوة عاكفة . ويدل على ذلك تواجر الشواهد .

١١ - وَكَلَّ حَرَّتْ بِجَلَابِ الْحَيِّ بِنَا
وَقَلْبُنَا قِنَادَةً نَسْنُ بِلِينَا
٢ - بِجَلَابِ الْجَنِّ (ن ٢٢)

لقد عادت كلمة «حى» إلى الظهور مرة أخرى ، وهى عودة لها دلالتها فى قاموس الشاعر . ومن ناحية أخرى فإن كلمة « الجن » تدهو إلى المبالغة فى المجال ، وهو أمر لا يظهر أثره فى معلقته المطولة ، كما تظهر آثار العفوية والظريفة ، واستخلاص مادة التعبير من مصادر قريبة مباشرة ، إضافة إلى ذلك ، فإن تعبير نسبة الحرير إلى الكلاب هى الشائعة فى هذا المجال ، كما سنوضح لاحقا .

١٢ - يَكُونُ بِنَاكَ فَرَسٌ نَجِيدٌ
وَكُونَا قِنَادَةً أَجْمِينَا
سَلَمَى (ن ٢٢)

يصعب جدا اختيار واحدة من الكلمتين ، لأن الرواية تحتملها معا ، ومع ذلك يبدو أن « نجد » هى الأقرب ، لأنها تتكون من حروف فيها (النون / الجيم) ، ولدى الشاعر رغبة كبيرة فى

استخدامها بشكل واسع . وفيها كذلك « التثنية » فى العروض ، وهو أكثر تحفيضا له من السكون ، وأكثر ما يكون ذلك بوجه خاص عند الحرف (الدال) .

١٣ - نَطَّابِيْنُ مَا تَرَاغَى النَّاسُ عَنَّا
وَنَضْرِبُ بِالسُّيُوفِ إِذَا حَبِينَا
نُجَالِدُ (س ٦٣٧)
النَّاسُ (ز ١٢٤) .
الْقَوْمُ (س ٦٣٧) .
الصَّفُّ (ت ١١٤) .

إن كلمة « نجالد » لا تستعمل عادة للطنن بالرماح بل بالسيف ، فى حين أنهم يستخدمون كثيرا الفعل « نضرب » ، كما فعل فى الشطر الثاين . ولهذا فإن نطاحن هى الأكثر صحة . وتدعم الرواية « نضرب » هذه رواية « نطاحن » بدلا من « نجالد » . أما « نجالد » فربما تغيرت بعد ذلك حين وقع الراية فى عدم التمييز بين وظيفى الفعلين . وقد جر إلى ذلك كون (الجيم) حرما لثوبا حنكها أيضا . وإذا أضفنا إلى كل ذلك أنه من المعتاد أن تبدأ الحرب أولا بالطنن بالرماح ، كما أكد الشاعر ذلك ، ثم ينتقلون إلى المرحلة الثانية وهى الالتحام بالسيف ، تأكد لنا صحة الرواية الأولى من دون أدل ريب ، لأن الشطر الثاين واضح فى الدلالة على ذلك ، والشطر الأول لا يحتمل إلا المراماة بالرماح قبل التلاحم .

أما الروايات (الناس) (القوم) (الصف) فلعل أقربها لموقف المعلقة العام رواية الناس ، عندما أراد الشاعر التعميم بما يتوافق مع تخطيط المعلقة العام ، من أجل إظهار تفوقهم واستعلائهم على الناس أجمعين ، كقوله :

إِذَا مَا أَلَيْكَ نَامَ النَّاسُ خَسَفَا
أَبِينَا أَنْ نَضْرِبَ الْخَسَفَ بِنَا

أما رواية (القوم) فلا تؤدي إلى ذلك التعميم المراد إظهاره ، لاشتغال الناس على أقوام كثيرة ، وكذلك رواية « الصف » ، فهى أقل اتساعا من « القوم » ، لأنها أكثر تحديدا وتقييدا . وأين ذلك كله من تلك المبالغة التى ليس وراءها مبالغة :

إِذَا بَلَغَ الصَّبْرُ لَنَا بِطَامَا
بَجْرُ لَنَا الْجَبَاهِرُ مَا جَدِينَا
١٤ - تَمَّانُ جَانِمِ الْأَهْكَالِ بَيْنَا
وَتُؤَوِّى بِالْأَسَاجِرِ نَزْدِينَا
لَحَالُ (س ٦٣٩)

ويرجح رواية « كان » أن الشاعر يستخدم دائما أداة التشبيه « كان » فى مواطن التشبيه ، إضافة إلى أن نسبة الأعمال عنده أقل من نسبة الأسماء والأدوات . ثم إن « كان » أقوى من « تحال » ، لأنها

تتكون من (الكاف) الحرف الحنكي الشديد ، والتضعيف في «ن» ، وتتأزر القوة والشدة اللذان تخلفاها في الجو العام المسيطر للمعلقة عموما ، في حين أن «تخالف» حل الرضم من احتوائها حل (الناء) الحرف الانفجاري (الشديد) المهموس فإن (الحاء) حرف الحاء القصي (أي الذي ينطق من أقصى الحنك) الرخو قد خففت من قوتها ، فإذا أضفنا إلى ذلك احتواءها حل (اللام) الحرف اللثوي المتوسط وحرف المد الطويل ، بدا لنا أن «كان» متناسبة في موقعها الصحيح . إن رواية «كان» تحمل طابع التحقيق للقوة المادية ، وهذه القوة هي محور القصيدة الأولى . أما (تخالف) فتحمل شبه الشك وعدم التحقيق ، وهو أمر يسمى الشاعر إلى تجاوز ، بالإضافة إلى كثرة استخدام أداة التشبيه «كان» في الشعر القديم .

١٥ - وَإِنْ الْخُشْنُ يَنْفُضُ الْخُشْنَ يَبْنُو
عَلَيْكَ وَيُفْرِجُ الدَّاءَ السَّالِبَا
يَبْنُو (ز ١٢٠) يَفْرُجُ (س ٦٣٤)

تتبادل النسبة من حيث استعمال الحرف (الشين) والحرف (الدال) في المعلقة ، فيها - تقريبا - متساويان وبخاصة في الأفعال ، إلا أن (يفس) أكثر تعبيرا عن حالة التكنم والسرية ، ولها إيحاء بحالة التفشي التي تعقب انتشار الخبر . وأما رواية (يبدو) فليس فيها أية رؤية خيالية ، وهي لا تدل إلا على إظهار الخبر فقط . وهي بذلك تتفق مع بقية الألفاظ القصيدة في أنها لا تعتمد على إثارة الخيال أو محاولة الخلق والإبداع ، بل تكشف عما تنقله بكل صراحة ووضوح ، وبذلك يحدث توافق تام بين الألفاظ وطريقة الشاعر الفنية في الأداء . ويؤكد هذه الصراحة وذلك الوضوح استخدامه للفعل (يفرج) ، وهو فعل يشبه في وظيفته الفعل (يبدو) ، ويبعد بعد ذلك أن يعتمد على الفعل الآخر .

١٦ - وَتَخْرُ إِذَا جَمَادُ الْخَسْرِ خَرَّتْ
قَلَّ الْأَخْطَاظُ تَنْعُ مَنْ يَنْبِلَسَا
قَلَّ (ن ٢٢)

تنقل لنا رواية (حل) صورة الخيمة متهاوية فوق الأثاث . تما تنقل رواية (عن) صورة أمتعة سقطت عن ظهر البعير . ونجد في رواية (حل) صورة الحرب والفزع وقد هوجمت منازل القبيلة حين أخذوا حل حين غرة . وتدلل كلمة (ينبلسا) على مدى الاهتمام بمنزل القبيلة ومن يجاورها ، وليس في الصورة الأخرى التي تقدمها (عن) ذلك الاهتمام ، فما هي إلا صورة بعير راحل من دون الاهتمام بالآخرين . وحل هذا فإن مراد الشاعر تؤيده الرواية الأولى ، ثم إن لى (على) الفتحة ، وهي من أقوى الركائز في المعلقة ، وفي (عن) الكسرة المترتبة على مجاورة النون الساكنة للام القمرية في «الأخطاظ» ، والكسرة أقل ورودا من الفتحة في المعلقة ، وربما قوى ذلك الرواية الأولى . وأخيرا فإن (حل) بها دلالة «الاستعلاء» ،

وهو أمر تؤكد المعلقة ، ولـ (عن) دلالة المجاورة أو «الدونية» ، وهو أمر يتكره السياق العام للمعلقة .

١٧ - نَجَلُ دُؤُوسُهُمْ فِي خَيْرِ بَرٍّ
لَا يَنْدُرُونَ مَافَا يَنْشُرُونَ
نَجْرُ (س ٦٤١) - نَجْرُ - نَجْرُ - (ت ١١٤ - ١١٥)

شئ؛ (س ٦٤٠ - ٦٤١) - تُسَكِّ (ت ١١٥) نُحْرُ في خَيْرِ بَرٍّ (ت ١١٥)

«الجد» بمعنى قطع جزء من الشعر ، ولقد عبر صمرو عن كراهيته المثنية للأعداء ، بحيث لا يفتح بمجرد إيقاع القتل حل بعضهم وترك جمعهم ، ولكن حينما يوقع بهم فتكون وقعة فتاة رهبة . ويبدو التبادل بين «نجد» / «نجن» ممكنا جدا كما يبدو التبادل بين «نجد» / «نجن» ممكنا أيضا ، لإمكانية الخلط الكتابي بين (الجيم) / (حاء) وتقارب مخارج (الدال) / (الزاي) . وفي بيت آخر استعمل الشاعر كلمة «نجد» في قوله :

نَسَى نَسِيْدَ قَرِيْنَتَا يَنْجَبِلِ
نَجْدُ الْخَبَلِ أَوْ نَجْصِرَ الْفَرِيْنَا

وتعني «نجد» بُتَّ الحبل من أصله ، وعدم الإبقاء على شيء منه ، أما «نجن» فتعني عمل أثر في هذا الحبل ، أي «حز» . وإذا فالفعل التام والاستتصال الكل يرجحان معنى «نجد» عن سواها من المفردات . يبقى بعد ذلك «نجن» ، وفي هذه الكلمة من التصوير شيء كثير ، فهي تنقل إلينا صورة رؤوس الأعداء . وهي منظر دموي مثير يحث بالحركة والخيال ، وهي طبيعة لا تتفق مع ما أشرنا إليه مرارا من عذوبة الشاعر وثلاثيته . ويبدو أن «نجن» ما هي إلا تحريف لـ «نجد» . والشاعر دائم التلويح بالسيف بقطع به رؤوس الأعداء ، ويتضح بعد أن «نجد» تساير المعنى الذي يريده في عملية القطع تلك من دون رافة أو رحمة ، إنه يبتها بنا ويستهلا استللا ، وهو المعنى الذي تؤيده حرفها هذه الكلمة «نجد» دون سواها .

أما من حيث استبدال (ن) بـ (ش) فالأخيرة تدل على ما تدل عليه الأولى ، إنها تؤدي إلى القتل من غير دافع إليه . وتحاول المعلقة أن تثبت بجوا من الوحشية والدموية في قتلهم الأعداء ، ومن المعلوم أن المعلقة قبلت بوصفها رد فعل سابق ، فهي إذن تعبر عن (شئ) ، وليست ممارسة عدوانية لحسب . وهو يستعمل (الراء) المضعفة من أجل خلق تأثير للصوت الذي تحدثه . وكلمة (وشر) لا تحدث ذلك ، وإنما تحدثه كلمة (بر) التي تشترك معها في (نون) الكسر أيضا . وإذا تعني أيضا القتل دون شفقة أو عاطفة فهي لذلك الكلمة المناسبة . وتحمل لفظة «نجد» أثر دينيا ، ونجد قبل إسلامه مسيحيا ، فإن الدموية العنيفة لا تتفق مع تعاليم المسيحية ، ولو قيل إنه وثني فما علاقة الوثنية بعدم سفك الدماء وفيهم من يقدم

البيت عربانيا للالة ١١... ثم إنه يبعد أن يكون حنيها ، ومع ذلك
لأنه يبعد لا تبيح الاعتداء . وإذا كانت القصيدة تخرج بذلك الجور
المشهور بإزالة الدم فإن تفكير الشاعر لم يكن حريصا عليها بل كان
واقعا ، يتفق مع مقتضيات المجتمع الذي يعيش فيه من غزو
وهودان .

١٨- نَضَبْنَا مَنَلْ زَهْوَةً فَاتَ عَدُوُّ
مُحَالَفَةً وَكُنَّا السَّابِقِينَ
السَّابِقِينَ (ن ٢٢)

إن قاموس الشاعر يرجح رواية (المستفينا) ، راسب ذلك أنه
يفضل إعادة بعض الألفاظ ذات الحروف والأصوات المهيئة . فقد
استخدم كلمة (إسلاف) في البيت السابق عليه في قوله :

إِنَّا مَاعِزٌ بِالْأَشْجَابِ حَسِيٌّ
مِنْ أَمْرٍ أَلَسَّ أَلَسُّهُ أَنْ يَكُونَا

ولعل الناسخ قد غير (المستفينا) إلى (السابقين) لأن معناها
واحد ، وإيقاعها يكاد يكون واحدا ، ولم يستطع أن يفعل ذلك في
(إسلاف) ، لعدم وجود مصدر يناسبها في معناه وإيقاعه من
(السابقين) .

١٩- يَفْشَانِ يَرْوُونَ الْقَتْلَ جَدِلَ
وَلَيْسَ فِي الْقِتَالِ جَهْرِيًّا
يَفْشَانِ (ن ٢٢) فِي الْحُرُوبِ (س ٨٠٦)

ربما اختار الشاعر كلمة (يفشان) لأنها تحاكي (شيب) تعبا
لطريقته في اختيار الألفاظ المتجانسة . ولها أيضا التضعيف الذي
يوحى بالقوة والشدة ، وهما من الأمور الهينة في ثنائيا المعلقة ، كما
أنها تجعل الارتكاز عليها أقوى من الارتكاز على الفتحة في (الياء)
(فتيان) . ولكن قد يكون استعمال فتيان شروعا استعمال مفردا
ولقي في الشعر الجاهل ، وجرى جمعها على فتر ، وفتية .

ولي كلمة (قتال) نجد (الفتحة) ، وهي أكثر هودانا في القصيدة
من (الضمة) ، وهي أيضا مما يتفق مع طريقته في التجنيس
(قتل / قتال) .

٢٠- نَأْتَا يَوْمَ غَفَرْنَا عَلَيْهِمْ
نَضَبْ غَفَلْنَا غَضَبًا نَبِينَا
نَأْتَا يَوْمَ لَا تَخْفَى عَلَيْهِمْ
لُئْلِيمِينَ فَهَارَةً مُتَلَبِّبِينَ

يتداخل الشطران الأخيران منها في الآخر في رواية (ابن
الأنباري ٤٠٠ - ٤٠١) (القبلي ١١٤) كما نال عندهما رواية
أخرى للشطر الثاني وهي :

نَضَبْ فِي قَبَلِينَا نَبِينَا

ويبدو أن وضعها على هذا الشق أكثر قبولا من غيره ؛ إذ
يظهر أن متأسكون معنى ومبى . فالشاعر يقول : إذا كان هنالك
خطر ما يحدث بأبنائنا ، فإن نحولنا نظل لحظة حلوة ؛ أما إذا لم يكن
هناك أدنى خطر فإننا نشن الهجوم على الآخرين . ولا تتفق (في
مجالسنا) وما تدل عليه من راحة وطمانينة مع جو القصيدة الذي
يحاول أن يظهر تغليب بمظهر القيلة التي كما قيل عنها : « لو أبطأ
الإسلام لأكلت تغلب العرب » . إنها قبيلة السلب والنهب ،
والغزو والقتل . وهي أيضا لا تتفق مع معجم الشاعر اللغوي ،
الذي يأن بالألفاظ المعبرة عن القوة والمزعة ، كما يظهر هنا الترتيب
الذي رجحناه في رواية البيهون .

٢١- يَأْتِي مَسِيرُهُ غَيْرَ بِنِ
نَكُونُ لِقِيلِكُمْ لَيْسَ قَطِينَا
يَخْلُفُكُمْ (ن ٢٢)

تشترك هاتان الكلمتان في الفتحة في بداية كل واحدة منها .
ولكن الرواية الأولى تبدأ بالالف ، وهو حرف له سيطرة كبيرة في
القصيدة . ثم إن معنى (القيل) الملك ، أما معنى (الخلف) فهو
معنى هام ، يعنى من هم أدنى منزلة منه ، فليس له المعنى الذي
نوحه (القيل) . وقد أخذ البيت على أنه إشارة إلى الملك ؛ وهذا مما
يرجح أن المقصود قد يكون الملك نفسه وليس سواء ، أي (قيلكم)
وليس (خلفكم) .

٢٢- يَأْتِي مَسِيرُهُ غَيْرَ بِنِ
نَطْبِخُ بِنَا الْوُفَاةَ وَنُؤْنَمِينَا
نُؤْفَرِيَا (ن ٢٢)

يبدو هاتان الروايتان من أصعب الروايات في المتعلقة حسبما مروت
به من تحريفات ؛ لأن حرف (راء) مكرر في الاسم (عمرو) ، كما
أن الحرف (هاء) مكرر أيضا في الاسم « هند » ، على نحو يجعل
المفاضلة بين (نؤدهينا / نؤدرينا) جد حسيرة ، لاسيما أن نؤدهينا
تعنى التكبر والاستعلاء عليهم ، ولكن قد يقول قائل إن نؤدرينا
تعنى احتقارهم والاستخفاف بهم .

٢٣- غَفَرْنَا لَنَا انْقَلَبَتْ لُرُثْ
نَلَقْنَا الْقَلْبَ وَانْجَبِينَا
مُفَلَّةً (س ٦٥٤) نَطْبِخُ
كُورَتْ . (س ٨١٣)

في البيت السابق على هذا البيت وفي كل الروايات ورد قوله :

إذا خُفِىَ الشُّكْلُ بِهَا اِشْتَرَاكَ
وَوَلَّتْهُمْ خُشُوعًا

ولما كان من عادة الشاعر أن يكرر الألفاظ أو يعيدها بصورة أو بأخرى ، وكثيرا ما كانت تأتي بلفظها ذاته ، وهو أمر يتناسب مع تلفاتية الشاعر وعدم رويته ، ومع تغلب الألفاظ المسجوعة على وجدانه ، فإن الشاعر هنا يريد أن يقول : إن هذه القوس صلبة متينة لا تحتاج إلى من يقوّمها ، لأنها ، بداتها تستعصى على الشقير . ومن هنا فإن ذلك يتناقض مع كونها قد مرت بالتنظيف . إنها قوس متينة متغيرة ، ولذلك فلا داعي لتنظيفها . وهذا هو ما يريد الالتفات به والتمسك به ، كما اعتاد . ومعنى أن تؤخذ للتنظيف أنها تحتمل اللين والاعوجاج ، وهو لا يريد أن يظهر بها هيبا . بل يسعى إلى الكمال في كل شيء ، فهذه القوس ليست مثقفة بل عشوائية متحركة متأينة على كل أحد عدا يد أصحابها التغالبة .

ولا يخفى ما سبق تكراره من أن (القاف) تلعب دورا مهما في المعلقة . وهذا ما يرجع رواية (أقبلت) ويضعف من رواية (خضرت) . وتصبح الرواية الأولى الحركة العادية للقوس ، على نحو يتوافق مع الصورة التي يريد إبرازها عنفيا ، خصوصا أنها جاءت مبنية للمعلوم . أما الرواية الثانية فإن بناءها للمجهول غير مألوف في المعلقة . والبناء للمجهول غلط من التعبير لا يتفق مع صراحتة وصدقه فيه ، ولو كان الفاعل أحد رجالهم لصرح به دون تردد ، لأنه لا يبرح يؤكد (الأن) و (التحن) ، ولكنه في هذا المقام يريد أن يجعل لتلك القوس قوة ووهبة ، ولذلك نسب الفعل إليها .

وإذا استعدنا ما قلناه سابقا عن (نجد) وأنها تعني الاستئصال أمكننا هنا أن نقبل (تنق) بدلا من (تنج) ، لمحدودية الفعل الثار وتعبيدية الفعل الأول . وسنرى تعرض الفعل نفسه على لغة المعلقة نجده معادا مرة أخرى في قوله :

بِرَأْسِ بَيْنَ بَيْنِ جُفْمِ بَيْنِ بَغْمِ
نُفْقِ بِوِ الشُّهُولَةِ وَالْحُرُوفِ

ولا يكشف معجم الشاعر عن أي فعل يتكون من (الشين والجيم) ، في حين أنه ملء بالألفاظ أفعالا وأسماء وحروفا تتكون من (الذال والقاف) ، بل إن احتواء البيت نفسه على ثلاث قافيات يوحي بأن الأصوات نفسها يجلب بعضها بعضا ، فيتردد لدينا حس بالقاف دون غيرها عند المفاضلة ، ويبدو استعمالها استجابة طبيعية من الشاعر لفنّه .

٢٤ - زَوَقْنَا بَيْدَ صُلُقَةٍ بَيْنَ شَيْبِ
أَبْخَ لَنَا حُصُونُ الْجَبِ دِينَا
(أخبر (س ٨١٤)

- نُصُور (ل - د - قصر)
- الحرب (س ٦٥٥ / ٨١٤)
- جينا (ب - ٤٥٥)

إن لفظة (مجد) من الألفاظ التي أولع بها الشاعر ، لأنها ترضى حروره وتفائره بالماضي ، وذلك واضح من حديثه عن التغليبين الآخرين ، ولذلك تكررت في الشطر الثاني . أما (أكل) فتعني ما يقطع الملك لرجل من القطائع في كل سنة يحمل إليه . وهل يفتخر عمرو بذلك قط !! وهم الذين يثوون على الملوك ويقتلونهم !!

أما رواية (قصور المجد) فلا سند لها ، إذ إن الشاعر يطلب المجد لقومه ، وهو فارس محارب يفتح الحصون والقلاع . وليس في تاريخ تغلب أهم سكنوا قصورا ، وإنما في تاريخها أنها قبيلة حربية تعيش في الفضاء تطلب الحرية واللمعة . ولو كانت (قصور) مستخدمة هنا مجازيا ، كناية عن الشرف والعلو ، فليس في أسلوب عمرو اللجوء إلى مثل تلك الكتابات الأنفة ، إذ كل مواه التصورية مشتقة من بيته : السيوف ، والدروع ، والخوذ ، والرماح ، ومن ثم الحصون .

أما رواية (حصون الحرب) فهي بالمثل ليس لها ذلك الفخر بالبطولات والأهوال العظيمة ، وإنما كل ذلك يكمن في « المجد » ، وهو أمر قد وقف عليه الشاعر في الشطر الأول ليكرره في الشطر الثاني . وظاهرة التكرار هذه مألوفة لديه ، ومتسقة تمام الانساق مع إرسال اللغة على سجيبتها دون أي تأمل أو تفكير .

وتعبر كلمة (دينا) عن كل ما يريد أن يقوله من إخضاع الآخرين والسيطرة عليهم ، فهذه عادة لهم ، وصفة يتصفون بها . وليس أدل على ذلك من تلك الكلمة الواضحة الدلالة عليه . أما رواية (حينا) فهي على العكس من تماما . إنها تعبر عن فعل مؤقت وعمل محدود بزمن ، وهذا أمر - كما هو جلي لا يخطئه أحد - ليس من طبيعة المعلقة ، ولا في جيلة الشاعر منه قليل أو كثير .

٢٥ - وَذَا الْهَرَّةُ الدِّي خُذْتُ صُنَّةً
بِو نُحْمِي وَنَحْمِي الْمَجْرِيْنَا
(المجربنا (ن ٢٣)

استخدم الشاعر في البيت السابق على هذا كلمة (المجربنا) مقترنة به (يحمي) ، في قوله :
وَنُحْمِي نَحْمِي لَدِ تَوَجُّوْهُ
فَسَاحِ الْمَلِكِ يَحْمِي الْمَجْرِيْنَا

وبدل هذا على أن اللفظة من ضمن القاموس الخاص به . وكما هو ملاحظ من الفعلين (نحمي / نحمي) فإن الأولى قد تطلب الثانية . وبما أن (الحاء) ساكنة في كليهما فإنه يرجع أن اللفظة المنامية في السياق الموسيقي هي (المجربنا) ، لأن (الحاء) ساكنة فيها أيضا . وقد ساعد على ذلك أيضا وجود (الحاء) في كلمة سابقة وإن تكن متحركة في «حدثت» . ويبدو أن في (المجربنا) حاجة لللمعة والدفاع أكثر من (المجربنا) ، إذ قد تم حبرهم هنا ويستلزم

جاءتهم . أما (الملجئتها) فتعني أنهم قد أُلجئوا لهذه الحماية ويتطلبون فكافهم في الحال كما يتطلبه الأولون ، وهو أمر يريد تقريره هنا ، إذ يستدعي ذلك المحجرين المخاطرة بالنفس ، والدفاع عن أولئك ، كما يتضح من الفعلين (نَحَسَ ونَحَسَى) ، هل عكس الموقف الثال الذي يلجأ فيه أولئك لطلب الحماية وتغلب في مأمن من المخاطرة ، إذ لاهم يستجيبون بها وتقوم هي بمنحهم بعد أن حلوا بديارها .

٢٦ - وَضُئِبَاً وَغُلُثُومًا بِجِسْمَا
بِسْمِ بِلْنَا نُرُوتْ الْأَجْمِينَا
الْأَجْمِينَا (س ٦٥٥ / ٨١٥) فتاجي . (ت ١١٨) .

وإلى ضوء طريقته الفنية في تجهيس الألفاظ فإن (الأجمينا) ربما جاءت لفظة (جيمها) ، وهو اختيار له وجاهته ، إذ إن الشاعر كان يعتمد على رنين الألفاظ وصداها في وجدانه . ولكن ربما كانت (الكاف) مفضلة عنده ، لأنها حرف حنكي ، وهو من الحروف التي لها الغلبة في المعلقة ، إلا أن (الجيم) الحنكية اللثوية قد تأثرت بـ (الجيم) في (جيمها) ، بخاصة أن النسق الجناسي الناقص يتجدد في كليهما .

وإذا لحظنا أن لفظة (ورث) قد استعملها الشاعر كثيرا في المعلقة ، وحل الأخص في البيتين السابقين ، كما في قوله : « ورثنا مجد حلقة ... » ، وإلى قوله :

وَرِثْتُ مَهْلَهْلًا وَغَيْرَ بَيْتِي
وُغَيْرَ بِسْمِ لُحْرُ الدَّاجِرِينَا

فإن اقتناعنا بتجنيسه سيزداد ، وإن الألفاظ كانت لها تأثيرات ظاهرة في مسامع الشاعر ووجدانه . ولا شك أن الشعر الإنشادي يعتمد اعتيادا كلياً في المجتمعات إلامية حل اللفظة المسحرة وتركيبها المألوف لدى جمهور المستمعين ، بحيث تأخذ الألفاظ بأهتاق بعضها . ولذا فإنه على الرغم من أن (مساحي) ربما زاوجت (الساحي) في البيت الذي يقول فيه :

وَمِنَّا قَبْلَهُ السَّاحِي تَقَلَّبَ
لَأَيُّ الْكَبْدِ إِلَّا قَيْدٌ وَإِسْنَا

إن قوة تأثير الجناس في (تراث) ذات اثر واضح ، لا سيما أنها دارت دورات في القصيدة . وعليه فإن (الساحي) ربما استعملت للدلالة على معناها وحدها من دون أن تؤثر في غيرها ، فهي صفة لكليب ، أما التراث فهو ملك للجميع .

٢٧ - نَقِي تَشْبِيلُ قَرِيْبَتُنَا بِحَبْلٍ
نَجْبُلُ الْخَبْلُ أَوْ نَحْبِرُ الْخَبْرِينَا
بقوم . الوضئ (ن ٢٣) .

ليس هذا التشبيه التمثيل بغيره على الشعر الشفوي القديم ، فمن أهم الوسائل الفنية في الشعر القديم والتشبيه مفرداً ومركباً . وعلى الرغم مما قد يوحى به هذا التشبيه من «لينة» إلا أنه يظل تشبيهاً في حدود الصبغة الفنية البدائية ، أي استخلاص عناصر التشبيه من عناصر البيئة نفسها ، فهنا ناقتان مقرورتان بحبل واحد ، إحداهما قوية عنيفة والأخرى لا تطيق تلك القوة وذلك العنف . ويبدو أن يقول إننا نحن مثل الأولى والأخرون يمثلون الثانية ، وبهذا تتشابه هذه الصورة مع الصورة المادية السطحية التي يقدمها في معلته . لم يعكس لنا الصورة نفسها في وضع مادي على ما هو عليه من غير تعديل أو تغيير ، أي ناقتين مقترنتين بحبل . وعلى هذا فإنه يستبعد أن يكون القرن الآخر هو قوم ، وإنما هو ناقة أخرى . ويستتبع ذلك أن (وصل) غير ملائمة في السياق ، لأن وسيلة العقد هي الحبل ، الرباط المادي ، وليست حلقة الوصل الرباط المعنوي . ومن حيث الطريقة التعبيرية الشعرية عند الشاعر ، فإنه لو أراد أن يتحدث عن حلقة إنسانية معنوية لقال ذلك قولاً مباهراً ، دون أن يلجأ إلى تغليف الكلام وقويته ، فهو شاعر صريح الصراحة كلها ، واضح الوضوح كله . كما أن هذه الصورة المادية تندرج ضمن الصور المادية الأخرى التي يعبر لها عن علو المكانة وجلال القدر . ومن ناحية أخرى فإن في تكرار اللفظة لدليلاً آخر على أن المقصود هو الحبل وليس الروصل ، وهذه من ضمن بنية الشعر لدى الشاعر . وما يؤكد معنى الاقتران للإبل الصعاب قول أبي خراش الهذلي :

إِذَا اهْتَسَلَتْ الْأَلْدَامُ وَالْأَنْفُ حَرْقًا
فَنَاءَ غَمَامٍ مَنَافِرُ الْمُفْرَسِ الدُّمَمِ ٢٨
وَتُوجِبُ نَحْنُ لُفْظُهُمْ فَمَارًا
وَأَوْقَانُكُمْ إِلَّا خَفَلُوا بِمِنَا
أَوْقَانُكُمْ جَوَارًا أَصْلُهُمْ (س ٨١٧)

لحاول القصيدة أن تنقل إلى السامع سطوة تغلب وجبروتها . فإذا كان خبر (نحن) الأولى (أولاهم) وغير (نحن) الثانية (أمنهم) اختلط الأمر وضعب المعنى . ويمكن أن نتحقق من الرواية الصحيحة بالنظر إلى التغيير الذي حدث له (فمارا) ، فقد استبدل بها (جوارا) . ولا يصح حل هذا أن يكون المعنى (أولاهم) بل (أمنهم) ، لأنهم إنما يفتخرون بمنة الجار والحفاظ عليه ، كما يتفخرون بوقائهم للمهود والدمم أي الهومن . وهكذا فإن «الوفاء بالعهد» تكاد تكون عبارة ثابتة لهذا المعنى ، حتى إنها تفضل (أصدهم) . وهي تعبر في الوقت نفسه عن هذا النفس الطويل في المقاطع الطويلة التي تتكون منها (أو / فا / هم) ، في حين أن تلك فيها مقاطع قصيرة (د / ق) ومقاطع القصيدة حلبة المقاطع الطويلة عليها . أما أن (فمارا) أفضل من (جوارا) فاللحاح عام شامل وليس محدوداً بطلب الجوار ، وإنما يشمل كل ما يتلمز الإنسان من منته خشية ما قد يجره من سوء العاقبة . وهو كما يحاول الإجماع به لا يرى

هناك من يفت في وجه «النحن» عنده . إنه يقوم بمنعة الدمار ، ومن بين ذلك منعة الجوار .

٢٩- فَضَالُوا صَوْلَةً فَيَسْنُ يَلِيهِمْ
رَضَلْنَا صَوْلَةً فَيَسْنُ يَلِيْنَا
فَضَالُوا صَوْلَةً وَضَلْنَا صَوْلًا (س ٨٢٠)

إن من منبج عمرو في محلقته أن يعيد اللفظة الواحدة بعد الأخرى ، ومع أن التعبير من النكرة إلى الإضافة لا يؤثر في المعنى ، فإن الشاعر قد أبدى ميلا قويا نحو استخدام «التثنية» ، وحل الخصوص في (الشاء المربوطة) ، وذلك - فيما يبدو - من أجل الإيقاع الذي يؤكد قوة انفعالاته ومشاعره . ومن هنا فإن التذكير للمفعول المطلق ربما جاء للتشهير والتعظيم .

٣٠- فَاتُوا بِالْمَلَبِ فِي السَّبَابِ
وَأَتَا بِالْمَلَكِ مُضَلِّبِنَا
فَعِ السَّبَابِ (ن ٢٣)

يؤثر الظرف (مع) في المعنى تأثيرا كبيرا ، فيها يقوى جدا في حالة استخدام حرف العطف (الواو) ، حيث يجمع بين (الهاب) و (السباب) ، نجد (مع) تجعل الإياب بها حاملا إضافيا زمنا ، وعمرو في انطلاقة تعبيره لا يتوقف عند حدود الزمان ، بل يتدفع ليجمع كل شيء دفعة واحدة ، فما أن نجد اللفظة أو الحرف هنا ، حتى يتبادر إلى ذهنك أنك ستصادفه من قريب منك . فعلاوة على وجود حرف العطف (الواو) مرة أخرى في (وأبنا) ، نجد حرف الجر (الباء) عاد مرة أخرى إلى الظهور في (بالملك) ، كما نشأنا أيضا الظاهرة التي تؤكد هذا الاتجاه عنده في تكرار الفعل (أب) في (أبوا / أبنا) .

٣١- أَلَا تَنْتَبِهُوا بِأَنِّي نَكْرُ الْبُكْمِ
أَلَا تَقْرَءُوا (ن ٢٣)

لقد أصبح من المسلم به الآن أن التكرار من أهم مقومات فن الشاعر . ولذلك فإن المرء لن يتردد أبدا في قبول الرواية التي تتسم بهذه السمة ، وتظهر فيها هذه الظاهرة البارزة التي لا جدال حولها . ففى البيت الذى يلى هذا البيت أعاد الشاعر الرواية (أَلَا تَقْرَءُوا) في رواية (س ٦٦٣ / ٨٦١) .

أَلَا تَقْرَءُوا بِأَنِّي نَكْرُ الْبُكْمِ
تَقْرَءُوا بِأَنِّي نَكْرُ الْبُكْمِ

وتقوى هذه الظاهرة الحجة بأن عملية التغير أو التحريف إنما تحدث بسبب المترادفات أو بتأثير الإيقاع . ومع كل هذا التداخل

والاختلاط فإننا نستطيع أن نجد جلواً أولى توجد للمشكلة بعض الحلول . فهنا مثلا (الفتحة) في (لام) (تعلما) ، في حين نجد (الكسرة) في (تعرفوا) ، وقد وضح أيضا أنه إنما يفضل الأولى حل الثانية غالباً .

٣٢- ضَلَبْنَا كُلَّ سَابِقٍ وَلاَصِدٍ
فَرَى نَوَقَ النِّقَاقِ كَمَا كُفُونَا
النِّقَاقِ (س ٨٢٢)

يحاول الشاعر هنا أن ينقل الصورة كما هي ، وفقا لعادته وطريقته ، فيقول : إنك ترى برين الدرع ولعابها ، وطيس أنك لا ترى للدرع برقا ولعابا تحت الدرع ، وإنما ترى كل ذلك فوق سطح الدرع . وقد جر إلى ذلك خطأ توافق الإيقاع ، والا فإن (تحت) ليست مرادفة له (فوق) ، كما أن المعنى نفسه يتناقض تماما معها .

وإذا كان الشاعر في هذا البيت وفى البيت الذى سيقبه ، إنما يصف الدرع ، فإن (النطاق) هو ما يشده الفارس حل وسطه إذا لبس الدرع ، أما (النجاد) فهو حمل السيف . وإذن فالمعنى والوضع يتطلبان الرواية الأولى ولا يسوغان الرواية الثانية . وكذلك فالصورة ذات ارتباط بالدرع وبريقها وليس بالسيف وعمله .

٣٣- إِذَا وَجِسْتُ عَيْنَ الْإِبْطَالِ بِسُؤْمٍ
وَأَبَتْ كَمَا جُلُودُ السُّؤْمِ جُؤُنَا
عَلَّ (ن ٢٣)

فى هذا البيت نجد سوء الخلط جراء الإيقاع لا خير ؛ فمعنى (عن) غير معنى (على) هنا ، وذلك واضح كل الوضوح ولا لبس له ولا غموض . إنه يريد أن يقول : إنك ترى جلود الأبطال - أبطال تغلب دون شك ؛ ولذلك وصفهم بالقوم - مسودة لظول إقامة الدروع فوق جلودهم . فلن ترى حقا ذلك السواد إلا إذا رفعت الدروع عن جلودهم بعد عناء الحرب وطول القتال . أما وقت وضعها على جلودهم فإن المتصور أن يكونوا قد اختسروا في فترة راحتهم ، واستعدت جلودهم ألوانها الطبيعية بعد أن زال عنها العرق والوسخ . والشاعر إنما يريد - كما حدد ذلك بأبطال تغلب - أن يؤكد أنهم محاربون شجعان تبين آثار الحرب لهم . وهم إنما يخضعون دروعهم لفترة قصيرة جدا حدها يوم واحد ، ولا يعقل أن يكون أراد وضعها على أولئك الأبطال يوما واحدا ؛ لأنه لا يساير ادعاه بأنهم ما إن ينفكوا من حرب حتى يتجهروا إلى حرب أخرى .

٣٤- تَمَّأَنَّ ثُبُوتَيْنِ مُثُونٍ لُحْرِ
تَمَلَّقَهَا الرِّبَاقِ إِذَا جَرِينَا

ثُبُوتَيْنِ (ن ٢٣)

بها ، وهي أشد ما تكون حين تأتي حرصا منهم على حماية من يتولون حمايته .

وتتكون كلمة (نذر) من ثلاثة حروف : حرفان منها (النون - و - الدال) ، فالأول منها (النون) حرف خبيث ، و (الدال) حرف أسنان أيضا ، أما (عهد) فممنها حرفان (الميم - و - الهاء) ، والأول حرف حلقى ، والهاء حرف حنجري ، يمتاز عن تلك بكونه مهموسا أيضا . وقد أظهر الشاعر ميلا بارزا نحو استخدام هذين الحرفين .

وقد استخدم كلمة (كتائب) في البيت التالى ، ومن دون خلاف في الروايات أيضا :

أَلَا نَنْفَلِمُوا مِمَّا رُبِنَاكُمْ
كِتَابِ نَطْبِنُ وَنُرَبِّنَا

فهر لا يريد أن يقول : إننا نلقى فوارس ، فالفوارس أفراد أو جماعات ، وإنما الكتائب مجموعات ضخمة من الناس ، يحتاج دعمها وردّها إلى قوة تساوي ضخامة . وهذه القوة هي قوة تغلب وحدها ، وهو المبدأ الذى يقرره يؤكدّه في كل أحواله . وإذا سقطت (فوارس) هنا ، سقطت معها (فوارسهن) في الشطر الأول ، لأن الرواية الثانية التى تأتى بـ (كتائب) ، والمعنى الذى يريد أن يطرّحه الشاعر ، يرجحان عدم تكرارها . إنه يقول هنا : إن منا كتائب ، ولم يقل إن منا فوارس ، لهر لا يرى إلا أن فوارسهم تشكل في حد ذاتها كتائب . وما يزيد الأمر ترجيحاً الحروف الشديدة في (كتائب) ، مقابل الحروف الرخوة في (فوارس) .

٣٧- لَنْسَفَلِنَ أَبْدَالاً وَنَهْأَ
وَأَسْرَى لِي الْخَيْدِ مُقْرَبِنَا

فيسى انشروب مقربينا (س ٨٣١)

لقد وقع لنا هذا المعنى في بيت سابق حين قال :

لَأَبْأَ بِالسَّيْبِ وَبِالسَّيْبِ
وَأَبْنَا بِأَلْمُوكِ مَصْلَبِنَا

وواضح أنه لا يريد أن يصفهم في جوف المعركة ، ولكنه يريد وصفهم وهم أسارى بين يديه . وكما يدل عليه الشطر الأول ، فإن النساء اللواتي يصطحبنهم قمن بتجريد الرجال من دروعهم وخوذتهم ، وقد جئن لمساعدتهم في ذلك . وهن لا يفعلن ذلك إلا وقد وقع أولئك الرجال في الأسر ، وأحكمتهم قيود الحديد . وعليه فإن لفظة (الحروب) غير مناسبة لالسياق ولا للمعنى . وإن (مقرئنا) تفترض أن يكون الأسرى قد أطبقت عليهم سلاسل الحديد . وهكذا فإن الصفة : (مقنعتا) يمكن أن تنطبق على الرواية

لعل الشاعر قد أعاد هنا كلمة (غضون) في البيت السابق عليه في قوله :

فَلِنَا كُلَّ سَابِغٍ وَأَصَدِّ
تَرَى نَوَى الشَّطَايَا كَمَا تُحْشَرْنَا

ولعله قد أعاد كلمة (متون) لأنها مذكورة في البيت كله وحسب تأثير الكلمة المسموعة ، فإن تأثيرها أشدّ لقرئها منها ، لا سيما أنهم يقولون للدرع متن . وفي كلمة (غضون) صورة الدرع وقد صنفها الرياح فهي متفضنة ؛ ولذا فلا داعى لأن يأتى في الشطر التالى بالرياح لتصفقها وتخلق فيها الغضون ؛ لأن غضون الغدران مستوية بينة ، وهو إنما أتى بـ (متون) لتحرك بها الرياح فتخلق فيها التضفئات .

٣٨- وَتَحْبَلُنَا خِذَافُ الرُّوْحِ جُمْرَةً
حُرْنُ لَنَا نَقَائِدَ وَالْمُتَلِينَا
مُسَوَّمَةٌ (س ٨٢٥)

إن استبدال الرواية الأولى بالثانية أحدث اضطراباً و الإيقاع لتعاقب الصفات (مسومة - و - نقائل) . وهي - بعد - طريقة تبدو متقدمة عن تكبير عمرو باللغات . الذى نشده الألفاظ ورنينها ؛ فإن عطف الجملة (والتلينا) أى وجود حرف العطف (و) يستندعى معطوفا متشابهاً و الحالة الإعرابية . وهنا فعل مبنى للمجهول ، كما أن (عرف) فعل مبنى للمجهول أيضاً ؛ والثانى معطوف على الأول ، على نحو لا يجتثه النظر ، وتسقط بذلك (مسومة) التى إنما جاءت لإلحاق صفة بأخرى فأفسدت المعنى الإعرابى الذى يبعد أن يكون شاعر قديم يقول قصيدته حسياً يوحى بها طبعه قد تعمده .

٣٩- أَخَذَنَ عَلَى بُرُولِبِهِنَّ عَهْدًا
إِذَا لَأَلُّوا كَتَائِبَ مُغْلَبِنَا
فوارسهن (س ٨٣٠) نلراً (ن ٧٣)

لـسوارس (ن ٧٣)

استخدم عمرو لفظة (بعولة) في بيت لاحق وفي جميع الروايات من دون اختلاف :

نُفْتِنَ جِنَانَنَا وَنَقْلَنَ لِنُفْمَ
بُغْرُلُنَا إِذَا لَمْ نَلْتَمِرْنَا

ويسائر هذا الاختيار اختباره للألفاظ ، فمعجمه محدّد بطبيعة خاصة احتمت عليه ذلك الاختيار ، ولعل مرده إلى أنه قد قال قصيدته وهو في أوج غضبه وانفعاله ، فلم يترك له الغضب والانفعال مجالاً لتخبر الألفاظ وانفعالاتها ، بل كان يرسلها إرسالاً ، وكانت تنثال هي عليه انشلالاً . إنه يؤكد هنا مبدأ الحماية التى تتعلق

في (الحروب) ، أي أن الرجال يتقدمون في أثناء القتال ، وهذا شيء معقول ومقبول ، ولكن الرواية تحافظ على كونهم (أسرى) . والنسوة (ليستين) . وكما هو بين فإن هؤلاء الأسرى والنسوة لا يعقل أن يكونوا في الحرب ، هؤلاء رجال وقعدوا في الأسر ، هؤلاء نسوة يجردهم من سلاحهم وهن أمهات . ولدينا دليل آخر من القرآن الكريم مثل قوله تعالى : «مقرنين في الأصناف» (٣٦) . ويقول عمرو بن هبيل الهذلي :

نَاصِبُكُمْ أَهْلُكُمْ الْجَبَابِرُ غَوَايِبُ
تُرْتَفَعُ مَنَاقِبُ فِي الْحَبِيدِ الْمُنْتَلَبِ (٣٧)
٣٨- يَفْتَنُ جَبَانًا وَيَقْلَنَ لَشِيمَ
يُؤَلِّفُنَا إِذَا لَمْ تَفْعَلُوا
يَقْدُنْ (ن ٢٣)

يتضح من هذا البيت والبيت الذي قبله أنهم يصطحبون نسوهم إلى ميادين القتال لمساعدتهم في شئون الحرب ، ولرفع معنوياتهم في أثناء احتدام وطش القتال . والمعنى واضح في قوله :

تُضَالِلُ أَنْ تُفْسِمَ أَوْ تَبُونَا

فالذي يفود الجبل إلى القتال هم الرجال وليس النساء ؛ أما النساء فيقمن بإطعامهن والسهر على راحتها ؛ أي أن الرواية الصحيحة هي (يقتن) .

٣٩- وَقَدْ قَبِلَ الْقَبَائِلُ بَيْنَ مَنَدُ
إِذَا قُبِبَ بِأَطْرَافِهَا يُسَبِّحُنَا
غَيْرَ نَحْمِ غَيْرَ نَحْمِ (س ٨٢٦)

يبدو جملة (غير نحم) غير مناسبة هنا ، لأن كل القصيدة شعر بالأجناد والبطولات ، فكيف بأن هنا يظهر نفسه متواضعا ، حتى ولو شمل ذلك كون الأجناد والبطولات معروفة عنهم . إنه يلتفت ويبالغ في الفخر ، وهذا لا يستقيم مع عدم الاختيار . والشاعر يريد أن يبين مركزهم بين قبائل معد ، لأن قبيلة بكر معدية أيضا ، وهذا واضح من البيت الذي سبق هذا البيت حين قال :

وَوَلَّيْنَا الْكَبْدَ لَدَ قَبِيلَتِ مَنَدُ
نُطَاقِنُ قُوَّةَ حَقِّ سَبِّحُنَا

ولذا فإن (نحن) تبدو تحريفا لـ (نحن) .

٤٠- أَلَا أَيْدِي نَبِي الطَّلَحِ عُنَا
وَدَقِيقَا نَحْنُ نَحْنُ
سَبِيلُ أَوْسَلِ (ن ٢٤)

لقد اعتدنا في الشعر الجاهل أن نصادف العبارة (أبلغ) في كل حالة إنذار بمواجهة ، كما قال أبو قيس بن الأسلت :

أَبْلَغُ أَبَا جَعْفَرٍ وَبَعْضُ الْقَوْلِ جَنْدِيرُ قُو كِبَارَةُ (٣٨)

ويبدو أنها تحمل من معاني التهديد والوعيد مالا تحمله الجملتان الأخريان ، إذ يبدو (سائل) أقل شدة منها ، فهذه تقتضي المساءلة والجواب ، حل نحور يحمل في طياته التعقل والهدوء من أجل الوصول إلى النتيجة ، وتلك لا تردل لإصالح الخبر بعنف ومحد ؛ إنما تفرض والعيا كان . أما (أرسل) فتطلب حرف الجر (إلى) ويقتل بوجودها الوزن ، في حين أن الجملتين السابقتين تصلان إلى المعنى مباشرة .

٤١- إِذَا مَا أَلَيْكَ سَامَ السُّنَنِ عَسَفَا
أَهْنَا أَنْ تُبَرِّقَ الْقَصَفَ بِنَا
الَّذِ (ن ٢٤)

لا مشاحة الآن في أن طريقة الشاعر الفنية وميزتها الكبرى هي : إما التجنب أو التكرار ، وذلك جريا وراء تحقيق النغم المتحد ، حل نحور يرضى فيه نزعة التأكيد والإصرار على الموقف ، لتثبيت كل ذلك في أسماع الآخرين فخرا واعتزازا . فالت شعرة بقيمة هذا التكرار وهو يحاول الوقوع ثانية ههنا : (عسفا / الحسف) . إن الحسف أشد إيلاها وأمتها من اللذل ؛ إنه استبعاد وتسخير للآخرين ؛ وهو إذ يهجم الناس كل الناس بذلك - بإياه أشد الإيلاء وتكراره حتمي لأنه يرفض ذلك إطلاقا . لقد أبدلت الحسف بـ (الذل) ، ولم يراع الرواية أو الناصح أثرها عند الشاعر ، ولمتها بالنسبة إليه .

٤٢- سَلَانَا الْبَرَّ حَقُّ قَسَا عُنَا
وَنَحْنُ السُّبْحُ تَمْلُؤُ سَبِينَا
وَصَرَضُ الْبَحْرِ وَنَا الْبَحْرِ
وَجَوْتُ الْبَحْرِ (س ٦٧٩ / ٨٣٣) وَفَرَجَ الْبَحْرِ (د - دسفن)

تكاد تشابه هذه المفردات في معانيها ، ولكن الشاعر يحاول دائما - وكما هو معروف في المجتمع القبلي - أن يركز على «النحن» ، مظهرا بذلك قوة الجماعة ومكانتها ، ومؤكدا الضمير الجمعي الذي يبرزهم في كل حال فوق مستوى الآخرين . وفوق ذلك فهناك تقابل بين (البر / البحر) ، حل نحور يؤدي إلى توسيع رقعة النفوذ التي يسيطرون عليها ، ولإحباط الآخرين عن طريق عرض القوة ؛ وهو ما يهدف المعلقة إلى تحقيقه ويرويه .

٤٣- ولا تتوقف المعلقة عند حد التعبير عن المستوى الجمعي بالضمير (نحن) ؛ فهي تلجأ كثيرا إلى الضمير المتصل (نا) أو (النون) في مثل قوله :

نَقَى نَقِيًّا قَرِيبًا بِخَبَلٍ
نَقَى نَقِيًّا قَرِيبًا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا

ومع ذلك ، فقد رويت بعض الأعمال مبنية للمجهول مثل :
(نَقَى / نَقَى ن ٢٣) ، (نَقَى / نَقَى ن ٢٣) . وما أن الشاعر
يعبر تعبيرا جمعيا وهو في غاية تبجحه واستعلائه ، فإنه غير محتاج إلى
التخفى والتوازي من الأنتظار ، بل هو طاف على السطح ، يتحدث
بملء شذبه ، معلنا استعداده لأي لقاء متظر . إنه يتحدث للملك
من جهة ، وللناس من جهة أخرى ، ولذلك فلا خشية أو مواربة ،
بل صراحة يعكسها العنف ويسمها بمهمه . وإذا فالرواية
الصحيحة لكل ذلك هي البناء للمعلوم وإظهار « النحن » .

٤١ - وقد نجد مثل ذلك التغيير في المفردة الواحدة ، وتظل حل
ما هي عليه ولا تغير إلا في حركة واحدة ، ولكن ذلك لا يغير في
المعنى ولا يؤثر فيه . وربما كان ذلك عائدا إلى كيفية نطق المفردة فيها
بعد ، أو إلى التغيير الصوتي أو اللهجي من منطقة إلى أخرى ، ومن
الصعب القطع بواحدة منها ، مثل :

وَنَحْنُ نَحْنُ أَوْ نَحْنُ نَحْنُ
وَنَحْنُ نَحْنُ أَوْ نَحْنُ نَحْنُ
وَنَحْنُ نَحْنُ أَوْ نَحْنُ نَحْنُ
وَنَحْنُ نَحْنُ أَوْ نَحْنُ نَحْنُ
وَنَحْنُ نَحْنُ أَوْ نَحْنُ نَحْنُ
وَنَحْنُ نَحْنُ أَوْ نَحْنُ نَحْنُ

فالواقع الجغرافية (خزائي / أرطى) ثا أن أحبا عليها الضم أو
الفتح ، أو (خزائي) حل أنه علم مذكر (ن ٢٣) ولكن من غير أن
يحدث ذلك السمع أو الإحساس ، وإن كان الرجوع إلى المعاجم
الجغرافية والأشعار الجاهلية يميل نحو مجيئ «خزائي» . وهو مسابرة
للفتح ، والفتحة المقطرة على الألف المقصورة في المعلقة .

ومن ذلك أيضا تناوب الكسرة أو الفتحة في مفردة ما بحيث
يصعب تفضيل إحداها على الأخرى ، وإن كان هناك ما يشجع
على الأخذ بالأولى أو الثانية ، إما للمعنى أو الإيقاع الصوتي ،
مثل :

نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا
نَقَى نَقِيًّا أَوْ نَقَى نَقِيًّا

فالمفردة (يضا) رويت بفتح (الباء) وينصبها ، وهذا لا يؤثر على
الإيقاع الوزني . والمعنى بالكسر هو السوف ، وبالفصح هو

الدرج ، وكلاهما مقبول ، وإن كان هناك ما يرجح الفتح ، لأن
حرف المد الطويل (الباء) أكثر انتشارا في القصيدة من الفتح .
وهناك أيضا صيغة الفعل في أزمنة الثلاثة ، بحيث يبدو الواحد
مما مستساها إلى جانب غيره ، مثل :

مَهْدُنَا مَهْدُنَا مَهْدُنَا
مَهْدُنَا مَهْدُنَا مَهْدُنَا
مَهْدُنَا مَهْدُنَا مَهْدُنَا
مَهْدُنَا مَهْدُنَا مَهْدُنَا
مَهْدُنَا مَهْدُنَا مَهْدُنَا
مَهْدُنَا مَهْدُنَا مَهْدُنَا

لقد روى الفعلان (مهدنا / أهدنا وتوعدنا) بالمضارع والأمر
(ن ٢٣) وإن كان الغالب أن فعل الأمر هو المرجح ، لأنه يستجيب
لطبيعة التحدي التي يعلنها الشاعر من غير تردد .

وعلى الرغم من هذا الإيضاح الذي بيناه ، تظل المعلقة تحمل في
طياتها روايات عدة نستطيع عند إخضاعها للمنهج المتبع هنا أن
نفترض وجهة قد تكون مقنعة . والمجال متروك للقارئ لكي يرى
شدة الاختلاف في الروايات فيها سيال ، مع الإشارة إلى الراجع
والمفترض صحته ، دون الدخول في تفاصيل كالسابقة .
يقول عمرو :

١ - أَلَا تُهْبِي بِصُحْبِكَ لَصُحْبَتِنَا
وَلَا تُهْبِي لَهْبِي لَهْبِي
جاء ل (ل - هـ) مطروء
وَلَا تُهْبِي لَهْبِي لَهْبِي
وَلَا تُهْبِي لَهْبِي لَهْبِي
وَلَا تُهْبِي لَهْبِي لَهْبِي
وَلَا تُهْبِي لَهْبِي لَهْبِي

ومع أنه من الثابت جغرافيا أن «الأندلس» قرية بالشام كثيرة
الخمر ، وأن الشام كانت تزود الجزيرة بالخمر ، فإن صاحب
الرواية الأخيرة يقول : «العرب تسمى القرية المبنية بالطين واللبن
المدره ، وكذلك المدينة الضخمة يقال لها : «المدره» . وهو تعليق
لاستبدال النون بالمهم فقط ، وإلا فإن (النون) هي المسيطرة على
ألفاظ القصيدة ، يشاركها في ذلك التثنية ، إضافة إلى أن الموقع
الجغرافي له شهرته باسمه .

٢ - هُنَّ هُنَّ هُنَّ هُنَّ
هُنَّ هُنَّ هُنَّ هُنَّ
هُنَّ هُنَّ هُنَّ هُنَّ
هُنَّ هُنَّ هُنَّ هُنَّ
هُنَّ هُنَّ هُنَّ هُنَّ
هُنَّ هُنَّ هُنَّ هُنَّ

لمعقبة البرق : ما يبقى في السحاب من شعاعه ، وهيئات أن
يذهب عمرو هذا المذهب ، إنه يتناول ما هو مألوف سائغ لديه ،
وما هو قريب منه ، ولن يصل به الخيال إلى تشبيه السيوف بالبرق ،
فكيف به يشبهها بما تبقى في السحاب من شعاع البرق ؟

٣ - وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ

وجاء ل (ل - هـ) مطروء
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ
وَهَلْ هَلْ هَلْ هَلْ

وان كانت الرواية الاخرى : (كلاب الحى / الجن ٢٢) ، فان ذلك لن يغير من الامر شيئا لان (هفت) تحريف لاخير . قال أبو ذؤيب :

ولا خرفنا غلبس لبهبند نلغزها
ولو نلغزني بالفلجاء كلبها (٣٩)
وقال جابر بن جلى التلمى :

وكان شهابنا قهر كلبنا
خفافه جيبى ذى رءاه غرزم (٤٠)
١- خذنا الناس كلهم بيميننا
نخارقه نسيهم فن نبيها
وقد جاء الفطر الثانى فى (ل - د - هدا) :
بنفيلبى فى الخطوب الاولينا

وهذا التعليل والتوسل للجمل بالافعال ضعيف فى المعلقة ، لانه يأتى بالمصادر والاسماء والأدوات موقعا عليها الحركات : مقارعة .

ه- كان نلغز نلغز نلغز
نلغزنا الرناخ إذا جرينا
جاء فى (ل - د - هدا) :
كان نلغز نلغز نلغز
نلغزنا الرناخ إذا جرينا

يقال : غرى العد : برد ماؤه .

ومع أنه من الواضح أن حمرا يفضل الفتح على غيره ، أى (تصفقها) فى مقابل (تصفقه) ، فإن رنين التكرار الذين تحدثه (الراء) فى (غدر) غير موجود فى (هد) . ومن الملحوظ أن الرنين من خصائص المعلقة ، إضافة إلى صورة الجمع فى (غدر) إزاء جمع المتون ، فى حين أنه مفرد فى العد .

وبعد كل هذا النقاش والتفصيل ، هل وصلنا إلى دحض فكرة الاناشيد المتعددة والروايات المختلفة التى مارسها الشاعر نفسه ، وأن المسئولية لا تقع إلا على الرواة وحدهم وليس على الذاكرة وحدها ، بل إن اللغة نفسها تتحمل للمسئولية بسبب كثرة مترادفاتنا وتداخل لغاتنا ؟

لقد بينا أن الشاعر عمرو بن كلثوم كان يعتمد اعتمادا كبيرا على الجناس اللفظى والحروف القوية التى تناسب جو القصيدة الانفعالى المتوتر مثل (القاف) و (الكاف) ، وكان إلى جانب ذلك يخلق جوا موسيقيا عفويا يعتمد كثيرا على حروف اللد للآلف والفتحة ، وحر جو محاط بكبرياء الشاعر واستعلائه وانكشافاته التى لا حدود لها .

وإذا أردنا أن نحقق إمكانية صحة هذا التحليل ، فعلينا أن ننظر فى قول قروة بن مسيك المردى : (ل - ط - ب) .

لن نلغز نلغز نلغز
وإن نلغز نلغز نلغز
وإن نلغز نلغز نلغز

فهذا البيت يضاهى أحيانا إلى المعلقة (ج ٤١٥) . وإن نظرة فاحصة لهذا البيت لتبين البون الشامع بين عمرو وقروة . لعمرو يمثل روح المنتصر ، وقروة يمثل روح المهزوم . وليس أدل على ذلك من هذا التماثل فى ترويض الأفعال التى يتجنبها عمرو . فبيت قروة يتفق مع روح الهزيمة التى غمرت قبيلة مراد إثر هزيمتها : على يد همدان فى وقعة الرزم (١٢) . إنه يفترض الغلبة لقومه وبنيهم بالانتصار ، أما عمرو فلا يتصور هزيمة أبدا ، إنه منتصر أبدا ، يسحق أعداءه ويلحق بهم أشنع الهزائم فى كل وقت وفى أى مكان . ولعلنا نزداد اقتناعا بشخصية عمرو وشخصية مملفته إذا ما التيس علينا كل ذلك بقصيدة لامية بن أبى الصلت على وزنها وقائمتها ، مطلعها :

غررت الدار قد التوت بنبينا

لزمنا إذا نلغز بنا قطينا (٤١)

فليس من شك أنها وصاحبها نوع مختلف ، وأن حمرا ومعلفته نسيج وحدهما . هذا على الرغم من أن أبياتا فى قصيدة أمية قد جاءت على منوال قصيدة عمرو ، وهى قوله :

ورثنا السجدة عن كبرنا بزمنا
لأورثنا نابزنا البينا
ولفينا برزون القتل جندا
وبينا فى الخروب مجربنا
وقوله :

نحبرك القبايل من منى
إذا خلوا سباه أولينا
بنا السابلون نلغز نلغز
وأننا السابلون إذا النقينا
وأننا السابلون إذا أرثنا
وأننا السابلون إذا دهبنا
وأننا السابلون إذا أنعت
نلغز فى الخسيرة نلغزنا
وأننا السابلون على نلغز
أكلنا فى الكلاب نابينا
وقوله :

وأننا السابلون لكاه صلو
وتفرب خيرنا نلغزنا (٤٢)

وسيجد المتأمل فى هذه الأبيات الصنعة الظاهرة عليها ، وبمحاولة المتشغل أن يقلد أو يقتبس من عمرو . كما يبدو القرفى واضحا بينها وبين قصيدة الراعى النمرى المعارضة لها ، خصوصا فى أبياتها الأخيرة ، حيث نحس بطبعه الصوت الفخري فيها . ففى حين يرتفع صوت عمرو غامضا مجلجلا ، يتطامن صوت الراعى تطامنا واضحا . ويتبين لنا ذلك فى قول الراعى :

وانظر أيضا : F.E. Johnson, The Seven Poems, (London, Luzac & co. 1894) PP. 130-165.

(ز) أبو عبد الله الحسن بن أحمد بن الحسين : الزوزل شرح القصائد السبع (بيروت ، دار بيروت ١٩٧٢ م) ص ١١٨ - ١٣٥ .

(س) أبو جعفر أحمد بن محمد النحاس ، شرح القصائد التسع المشهورات ، تحقيق : أحمد خطاب ، (بغداد ، مط - الحكومة ١٣٩٣ هـ / ١٩٧٣ م) ق ٢ ، ص ٦١٣ - ٦٨٣ ، ٧٧١ - ٨٣٨ .

(ب) أبو بكر محمد بن قاسم الأنباوى ، شرح القصائد السبع الطوال الجاهليات ، تحقيق : عبد السلام هارون (مصر ، مط ، دار المعارف ط ٢ ، ١٩٨٠ م) . ص ٣٦٩ - ٤٢٨ .

(ج) أبو زيد محمد بن الخطاب القرطبي ، جبهة أشعار العرب ، تحقيق : محمد حل الهاشمي (الرياض ، مط جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية ط أولى ١٣٩٩ هـ / ١٩٧٩ م - ١٤٠١ هـ / ١٩٨١ م) ص ٣٨٧ - ٤١٥ .

(د) أبو الحسن أحمد بن فارس : معجم مقاييس اللغة ، تحقيق : عبد السلام هارون (القاهرة ، الخانجي ط ٣ - ١٤٠٢ هـ / ١٩٨١ م)

(ل) ابن منظور - اللسان .

* * * فيها يتعلق بالحروف وصفاتها : انظر :

- إبراهيم أنيس ، موسيقى الشعر ، (مصر - مط - الفنية الحديثة ط ٤ ١٩٧٢ م) ص ٢٤ - ٤١ .

- يوسف الخليفة أبو بكر ، أصوات القرآن ، (الخرطوم ، مكتبة الفكر الإسلامي ط - أولى ١٣٩٢ هـ / ١٩٧٣ م) ص ٥٤ - ٥٦ ، ٧٥ - ٧٧ ، ٨١ - ٨٢ - ٨٨ . الخ .

- أحمد مختار عمر ، دراسة الصوت اللغوي ، (القاهرة - مط - سجل العرب ط ٢ ١٩٨٢ م) ص ١٦٧ - ٢٧٩ .

- كمال إبراهيم بدوي ، علم اللغة المبرمج ، (الرياض ، مط - جامعة الملك سعود ١٤٠٢ هـ / ١٩٨٢ م) ، ص ١١١ - ١٢٣ .

وَرَدْنُ الْمَجْدِ قَبْلَ ابْنِ إِزَامِ
فَتَا فَرَّطُوا بِهِ خُفَى زُهَيْثًا^(١٥)

والصورة الاستعارية عند الراعي «وردن المجد» تقابلها الصورة الحقيقية عند عمرو «وردنا الماء» . والمجد عند الراعي يشترك فيه غيرهم معهم ، أما المجد عند عمرو - كما عرفنا - فخاص بهم وحدهم ، لا يشاركهم فيه أحد وكذلك الماء - رمز السيطرة في الجاهلية - تتحكم فيه تغلب وحدها ، أما غيرهم فيشربون «كدرأ وطناء» . ولا شك أن منهجنا الذي طبعناه هنا سيسعفنا من التفریق بين القصيدتين .

كذلك تتضح شخصية عمرو وشخصية معلقته إذا ما عقدنا موازنة بينهما ، وبين شخصية الكميت وشخصية قصيدته النونية التي يقول مطلعها :

أَلَا حُبِّبِي خُبَا بِأَنْبِيَا
وَقُلْ بَأْسٌ بِقَوْلِ مُسْلِمِيْنَا^(١٦)

ولعلنا بعد ذلك نتفق في أن البيتين اللذين أضيفا إلى المعلقة : هما أضيف إليهما من أبيات خارجة عن روح النص وعن روح صاحبه ، فهما بيتان ليسا منها في شيء ، وهما :

فُفَارَا فُفُفُفَتْ بِنَ فُفُفِ نُسُوجِ
بِنُفُنِ السُّنُّ بِنُفِيلِ السُّبُوبِ
بُسُودُ الْكُرَى بِنَا فُفُفُو نَافِ
وَأَنَّ هُوَ شَابَ سَادَ الْخَالِبِيَا
(ن ١٨)

* روايات المعلقة والرموز المستخدمة لها في التحليل :

(ت) أبو بكر يحيى بن حل بن محمد بن بسطام الشيباني التبريزي : كتاب شرح القصائد العشر ، تحقيق : شاذل جهمز لبال (كلكتا ، مط ، دار الإمارة ١٨٩٤ م) ص ١٠٨ - ١٢٤ .

Th. Nöldeke, Fünf Möallaqāt (Wien 1899) pp. 14-39.

الهوامش

٢٠ - فلقد أشير إليها أكثر إليه من دراهم العداوة والبغضاء بين الاثنين بن عمرو بن كلثوم رفع يده فلطم حجر بن خالد بين يدي الملك ، فطعنه الملك وقام ابن كلثوم ، فلما كان الليل أقبل حجر حتى دخل على عمرو بن كلثوم فبته لطمه فنادى آل تغلب ، ويصف الرواية وضعا شبيها بوضع الفضاض تغلب على هجم الملك حين قال : فواءه مازالت الجبل تترب حتى ظننت أن الأرض كلها جبل ، لم يشول : ولما كان آخر ذلك إذا مناه ينادى فوق قصر الملك : يا حجر بن خالد ، أنلك جاري ، وتبين كراهية عمرو بن هند لعمرو بن كلثوم بعد أن أجاز حجرا وقال له : واقتلت الرجل ، فلجابه حجر بل لطمته . قال عمرو له : ذلك لك . انظر التبريزي : ص ٢٥٨ ، كتاب أشعار الهماشة ، تحقيق : خيردخ وفلم فريخ (بن ١٨٢٨) .

وانظر هجاء عمرو بن كلثوم للمرير لعمرو بن هند وهديده الشديد له : عمرو ابن كلثوم ، تحقيق : فرنس كركو ، مجلة المشرق ص ٢٠ ع ٧ تموز ١٩٢٢ م . ص ٥٩٤ - ٥٩٥ .

٢١ - الزبيدي ، المؤلف ... ورقة ١٢٥ أ .

٢٢ - المصدر نفسه ، ورقة ١٢٨ .

٢٣ - مصطفى الغلاطي ، رجال المملكات المشرقية ، بيروت المكتبة المصرية ط - ٢ ص ١٩٧ .

٢٤ - القرشي ، الجمهورية ، ج ١ . ص ٢٠٩ .

٢٥ - سيد بن علي المرصفي ، ربيعة الأمل ، (مصر مط النهضة ، ط أول ١٣٤٦ هـ / ١٩٢٧ م) ج ٢ ص ١٧٦ .

٢٦ - Mohamed Al-Nowalhi, A Rhapsaial of the Relation between Form and Content in Classical Arabic Poetry, Attidel Terzo Congress du Studi Arabi e Islamic (Ravello, 1966) (Naples, 1967) PP. 319-40.

وانظر أيضا كتابه : الشعر الجاهلي ، منجز في دراسته وتكوينه . القاهرة - مط - المدار القومية ١٩٦٦ م ج ٢ .

٢٧ - يوسف اليوسف ، بحوث في المملكات (دمشق ، مط .. وزارة الثقافة ١٩٧٨) ص ٢٥٩ .

٢٨ - ديوان الأعشى ، تحقيق : محمد حسين (مصر ، مط .. النموذجية ١٩٥٠) ص ٥٥ .

٢٩ - أبو عبادة الوليد بن عبيد البحرني الهماشة تحقيق لوليس شيخو (بيروت ، مط - دار الكتاب العربي ط ١٣٨٧ / ١٩٦٧ م) ص ٨٧ .

٣٠ - الزبيدي : التاج ، وبلغ .

٣١ - ديوان جرير : تحقيق لجليل حاوي (بيروت - دار الكتاب اللبناني ط أول ١٩٨٢ م) ص ٦٧٦ .

٣٢ - أبو حل إسحاق بن القاسم القائل : الأمل ، بيروت ، دار الأفاق الجديدة ج ٢ - ص ١٣٣ ، ٤٠١ هـ / ١٩٨٠ م .

٣٣ - شرح ديوان عنترا بن شداد : تحقيق . عبد النعم عبد الرؤوف فليسي ، القاهرة مط - شركة فن الطباعة ب ت ، ص ١٧٣ .

٣٤ - ديوان عمرو بن كلثوم ، ص ٥٥٩ .

٣٥ - أبو سعيد الحسن بن الحسين السكري ، شرح لأشعار الخليلين ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج ، محمود محمد شاكر (مصر - مط - المنل ١٣٨٥ هـ / ١٩٦٥ م) ج ٣ ، ص ١٢١٢ .

٣٦ - القرآن الكريم سورة (ص) آية رقم ٣٨ . كما وردت الآية نفسها في سورة (إبراهيم) آية رقم ٤٩ .

١ - رئيس بلاشير ، تاريخ الأدب العربي ، تر : إبراهيم الكيلاني . (تونس ، مط - مطبع الكتاب ، ط - أول ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦ م ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

M. Zwettler, The Oral Tradition, Ohio, Ohio Univ. Press 1972, - ٢ p. 194.

M. Zwettler, «Classical Arabic Poetry Between Folk and Oral Tradition, Journal of the American Oriental Society, No. 96 (1976) p. 212.

٤ - أبو بكر محمد بن الحسن بن عديد ، الاشتقاق ، تحقيق : عبد السلام هارون . (مصر - مط - السنة المحمدية ١٣٧٨ هـ / ١٩٥٨ م) ، ص ٣٣٩ .

٥ - أبو عبد الله محمد بن عمران بن موسى الرزبالي ، الموضح ، تحقيق : علي محمد البجاوي ، (مصر ، مط - لجنة البيان العربي ١٩٦٥ م) ص ٥٥٣ .

٦ - القرشي : هجرة أشعار العرب ، ص ٢١٨ .

٧ - المصدر نفسه ، ص ٢٠٨ ، ص ٢١٠ .

٨ - أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة ، الشعر والشعراء ، تحقيق : أحمد محمد شاكر (مصر - دار المعارف ١٩٦٦ م) ص ١٩٠ ، ٢٦٣ .

٩ - إبراهيم بن محمد البيهقي ، المعجمين والمعجمين ، (بيروت - دار صادر ١٣٩٠ هـ / ١٩٧٠ م) ص ٤٢٧ .

١٠ - محمد بن سلام الجهمي ، طبقات لحول الشعراء ، تحقيق : محمود محمد شاكر (مصر - دار المعارف للطباعة والنشر ١٩٥٢ م) ص ١٢٧ .

١١ - الرزبالي ، معجم الشعراء ، تحقيق : عبد الستار أحمد فراج . (القاهرة ، مط - دةمسي البابي الحلبي ١٣٧٩ هـ / ١٩٦٠ م) ص ٧ .

M. Zwettler, The Oral ... p. 193

M.C. Bateson, Structural Continuity in Poetry: A Linguistic Study in Five Pre-Islamic Arabic Odes. paris and the Hague, Mouton, 1970.

K. Abu-Deep, Towards a Structural Analysis of Pre-Islamic Poetry (I): The Key Poem. International Journal of Middle East Studies, No. 6 (1975) pp. 148-184. Towards a Structural Analysis of pre-Islamic Poetry, (II), The Erce Vision, Edabiyat, No. 1 (1976) PP. 3-69.

ومع ذلك فإن دراسته المتعمقة للحصنة عمرو مختلفة تمام الاختلاف عن دراستنا هنا : كمال أبو ديب ، الرقي للفتنة ، (مصر ، مط - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ م) ص ٦١٥ - ٦٢٩ .

Zwettler, The Oral... PP. 52- 35, 75-26, 234- 262.

١٦ - ابن قتيبة ، الشعر والشعراء ، ج ١ ص ٢٣٤ - ٢٣٥ .

١٧ - الرزبالي ، الموضح ، ص ١١٠ - ١١١ .

بل إن ابن عديد يجعل إنشاء قصيدة الحارث بن حلزة ليس بين يدي عمرو بن هند بل بين يدي المنذر بن ماء السماء . الاشتقاق ص ٣٤٠ .

١٨ - حبة الله أبو البقاء الزبيدي ، لتغلب للزبيدي ، مخطوطة المخطوط البريطاني رقم Add 23, 296 الورقات ٢٨ ، ١٢٥ ب .

١٩ - التبريزي : كتاب شرح القصائد المشرقية ص ١٠٨ .

- ٤٣ - ديوان أمية بن أبي الصلت ، تحقيق : بشير عورت (بيروت - مط.
الوطنية ، ط . ١ ، أول ١٣٥٢ هـ / ١٩٣٤ م) . ص ٦٦ .
- ٤٤ - المصدر نفسه ، ص ٦٦ - ٦٨ .
- ٤٥ - ديوان الراعي النعماني - تحقيق : وإبراهيم فايز (بيروت - طبعان ، ط ١ ،
شعبان ١٤١٩ هـ / ١٩٨٠ م) . ص ٢٧٢ - ٢٧٦ .
- ٤٦ - ديوان الكهيت الأسدي ، تحقيق : فريد سليم (النجف ، مط ، النجف
١٩٦٩ م) ج ٢ ، ص ١١٤ ، وانظر ص ١٠٩ - ١٣٤ .
- وانظر : ديوان ابن النعمية ، تحقيق : أحمد راتب الفلاح (مصر - مط
المنش ١٣٧٩ هـ) ص ١٥٠ - ١٥٩ .
- ومن الروايات الفاسدة للقصيد رواية الإبيهي :
فزلّك ، إذا مضت حلّ حلّ
قد استندت فمؤن الحناججها
إني فحلّ حلّ الحناجج حسنا
خصيبتاً من أكفّ اللامسيها
شهاب الدين بن حمد الإبيهي «المطرف ل كل لن مطرف (مصر ،
مط - مصطفى الباني الحلبي ط - الأمير ١٣٧١ هـ ١٩٥٢) ج ٢ ص ٧٣ .
وما لا يلق مع طبعه الملق ولا طبعه صاحبها مانسب إليه من قوله :
مكأن لبك نخبته
ويجوز فزّلل واليهانسيها
الزبدى ، الناج : افرنل .

- ٣٧ - السكري ، شرح أفعال الخليلين ج ٢ ، ص ٨١٥ .
وقال ملج :
للمحسني نخبزاج الطمسي كأنه
لكيك أسارى فك عنه السلاسل
المصدر نفسه ، ج ٣ ، ص ١٠٦١ .
- ٣٨ - ديوان أبي ليس صلي بن الأسدي ، تحقيق : حسن محمد باجودة (مصر
مط - البسة للمعينة ١٣٩١ / ١٩٧٣ م) ص ٧٤ .
وقال قيس بن الخطيم :
ألا أبعدنا كما الحزون جسر وسلة
وسلة حلّ كنت ليها سلة
ديوان قيس بن الخطيم ، تحقيق : ناصر الدين الأسد (بيروت ، دار
صاغر . ط ٢ ، ١٣٨٧ هـ / ١٩٦٧ م) ص ٢١٦ .
- ٣٩ - السكري ، شرح أفعال الخليلين ، ج ١ ، ص ٥٥ .
- ٤٠ - أبو العباس الخليل بن محمد الطوسي ، الفقهيات ، تحقيق : كارلوس
بمقرب لائل (بيروت - مط - الأباء السويين ١٩٢٠ م) . ص ٤٤١ .
- ٤١ - أبو جعفر محمد بن جرير الطبري ، تاريخ الرسل والملوكة ، تحقيق : محمد
أبو الفضل إبراهيم (مصر - دار المعارف ١٩٦٢ م) ج ٣ ، ص
١٣٥ .
- ٤٢ - المصدر نفسه . ص ١٣٤ - ١٣٥ .

